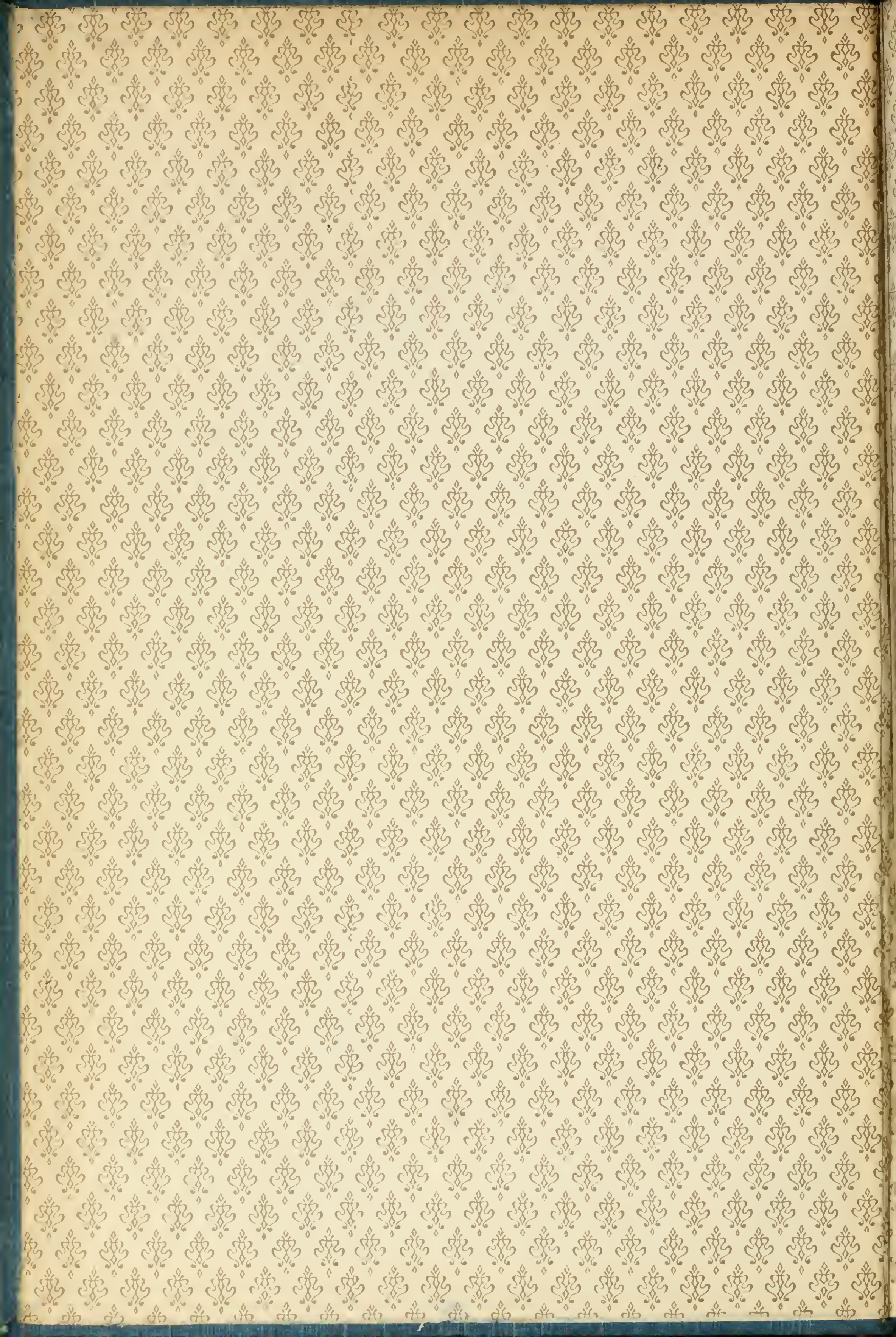

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







BEITRÄGE

ZUR

LITTERATURGESCHICHTE

DES

MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

VON

WILHELM CLOETTA,
PRIVATDOCENT DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN.

II.

DIE ANFÄNGE DER RENAISSANCETRAGÖDIE.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.
1892.

DIE ANFÄNGE

DER

RENAISSANCETRAGÖDIE.



Vorwort.

Wenn die Renaissance irgend eine dem Mittelalter unbekannte Dichtungsart erneuert hat, so war es sicherlich die Tragödie, und gewiss gehört diese zu denjenigen ihrer Errungenschaften, die von der weittragendsten Bedeutung für die Folgezeit waren. Hat doch die aus der Renaissance hervorgegangene Tragödie Jahrhunderte lang die Bühnen beherrscht oder, wo das nicht der Fall war, doch einen mächtigen Einfluss geübt, den sie bis auf den heutigen Tag nicht verloren hat. Schon als Vorläufer eines Corneille und Racine sind die ersten Renaissancetragiker unserer Beachtung wohl werth, und nicht geringeres Interesse als der Glanzperiode einer Dichtungsgattung hat der Philologe und Litterarhistoriker auch den ersten schwachen Versuchen entgegenzubringen. Dies versteht sich von selbst, denn nur die Kenntniss der ganzen Entwickelung kann zu einer richtigen Würdigung führen, und dann hat es auch einen ganz besonderen Reiz die Anfänger mit dem noch kämpfen zu sehen, was die Spätern mit Leichtigkeit bewältigen oder als unbrauchbar über Bord geworfen haben.

Aber auch an und für sich ist die hier behandelte Litteraturperiode von Bedeutung, sehen wir doch die hervorragendsten Männer ihrer Zeit entweder, wie Mussato und Loschi, selber in der neuerstandenen tragischen Dichtkunst sich versuchen, oder, wie der vielgefeierte florentinische Staatskanzler Coluccio Salutati, sich für dieselbe in hohem Grade begeistern und interessiren. Wohl ist aber eine Dichtkunst, welche die Gemüther der vornehmsten Zeitgenossen so mächtig bewegt, werth eingehend gewürdigt zu werden.

Mir lag nun ob in der Periode, welche ich aus den von mir anzugebenden Gründen als die Anfänge der Renaissancetragödie bezeichne, zunächst einen Zusammenhang und eine fortschreitende Entwickelung für die schein-

bar so weit von einander entfernt liegenden Dichtungen nachzuweisen und dabei die von verschiedenen Seiten ausgehenden Einflüsse, das wachsende Interesse an den alten lateinischen Tragödien zu beleuchten. Dies nöthigte mich auch die Zeit, die Lebensumstände und die sonstigen Werke der in Betracht kommenden Tragiker, ihre Stellung unter den Zeitgenossen eingehender zu berücksichtigen, als es sonst wohl im Interesse der Darstellung wünschenswerth gewesen wäre, aber ich war dabei immer bedacht diese Theile gegenüber den direkt auf die Tragödie bezüglichen zurücktreten zu lassen, damit durch sie der Blick von dem eigentlichen Gegenstande der Untersuchung nicht abgelenkt werde. Sodann bestrebte ich mich aus der einzelnen Schöpfung die Auffassung des Dichters zu ergründen, die Quelle, aus der ihm der Stoff kam, die Umstände, die ihn zur Verarbeitung desselben getrieben, aufzudecken. Endlich war ich bemüht die zahlreichen Stellen, in denen die Nachahmung der antiken Muster besonders deutlich zu Tage trat, hervorzuheben und die Vorbilder dazu aufzuzeigen. Wenn nun die Lösung dieser Aufgabe eine viel längere und eingehendere Untersuchung erforderte, als ich voraussehen konnte, so hoffe ich doch, dass man ihren Umfang angesichts der Wichtigkeit und der Tragweite des behandelten Gegenstandes nicht unverhältnissmässig gross finden wird.

Bedauern muss ich es, dass mir bei dieser Arbeit das nicht in den Buchhandel gekommene und daher auch auf den deutschen Bibliotheken nicht erhältliche Buch Francesco Novati's über die Jugendzeit Coluccio Salutati's unzugänglich blieb. Leider erschien auch der erste Band der von Novati besorgten Ausgabe der Briefe Coluccio's zu spät, als dass ich ihn, ausser für den Anhang, hätte benutzen können.

Mit Bezug auf das diesem Buche beigegebene kurze Register gilt das gleiche, was ich im Vorworte zum I. Theile dieser Beiträge gesagt habe; auch hier sind Register und Inhaltsübersicht bestimmt sich zu ergänzen.

Göttingen, im Oktober 1891.

Wilh. Cloetta.

Inhaltsübersicht.

Erstes Buch.

Tragödien des XIV. Jahrhunderts aus Stoffen der zeitgenössischen oder kurz vergangenen Nationalgeschichte.

Verbesserungen

vor dem Gebrauche des Buches anzubringen.

S. 2, Z. 5 v. u. *l.* Sundby.

„ 14, „ 7 „ „ *nach* Federici *füge ein:* (Della Biblioteca di S. Giustina di Padova, 1815, S. 43).

S. 18, Z. 11 v. o. *statt:* des Aufstandes gegen die Carraresen *lies:* des von den Carraresen geleiteten Aufstandes.

S. 21, Z. 4 v. o. *l.* 1329.

„ 27, „ 19 v. u. *l.* Magliabechiana zu Florenz VII, 6, 926.

„ 41, „ 15 „ „ *setze nach:* glänzt.“ *das Zeichen* [3]) *und füge unten an die Seite als Anm.* 3: [3]) Der letzte Vers der Rede Ezzelin's ist ein akatalektischer jambischer Dimeter; solche kommen einzeln bei Seneca nicht vor, wohl aber stichisch wiederholt in der Pathosszene der Cassandra (Agam. 759—774) oder epodisch mit jambischen Trimetern in einer ähnlichen Szene der Medea (771—786).

S. 42, Z. 6 v. u. *l.* Paolo Dente's.

„ 43, „ 13 „ „ *l.* O. Brentari a. O. S. 33 und Anm. 124).

„ 53, „ 17 „ „ *nach* Trimeter *füge ein:* , abgesehen von dem oben S. 41 erwähnten ganz vereinzelten jambischen Dimeter.

S. 87, Z. 20 v. u. *füge hinzu:* (vgl. dazu w. u. S. 158 Anm. 10).

„ 96, „ 10 v. o. *statt:* Brief *l.* Briefe.

„ 118, „ 7 v. u. „ Helena's *l.* Helenus'.

„ 126, „ 22 „ „ „ perfruor *l.* perfruar.

„ 146, „ 2 „ „ „ [2]) *l.* [1]).

„ 180, „ 13 v. o. „ meis [3]) *l.* mea *und streiche die Anm.* 3.

Druckfehler, deren Verbesserung sich von selber ergiebt, führe ich nicht an. Zu S. 215, *Kolonne links, Z.* 11 *v. o. bemerke, dass R und H* contigit *statt* contigi *lesen; wieder ein gemeinsamer Fehler dieser beiden Texte.*

Erstes Buch.

Tragödien des XIV. Jahrhunderts aus Stoffen der zeitgenössischen oder kurz vergangenen Nationalgeschichte.

A) Einleitung.

1. Rückblicke.

Im ersten Theile dieser Beiträge ist bereits hervorgehoben, wie wenig vertraut das eigentliche Mittelalter mit den Tragödien Seneca's und selbst mit den acht ersten Komödien des Plautus war, während es den Querolus, als dessen Verfasser allgemein Plautus angesehen wurde, weit besser kannte[1]). Schon die handschriftliche Ueberlieferung, die übrigens aus verschiedenen Gründen ein sicherer Massstab nicht sein kann, lässt dies vermuthen. Während wir Terenz- und Querolushandschriften aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert in ziemlicher Zahl finden, so sind solche für Plautus nur sehr spärlich vorhanden, bei diesem aber sowohl wie bei Terenz werden sie mit dem 14. und 15. Jahrhundert unzählig. Was nun gar den Tragiker Seneca anlangt, so reicht, abgesehen vom Etruscus und einigen Fragmenten und Excerpten, keine der uns erhaltenen zahllosen Handschriften höher als in das 14. Jahrhundert hinauf.

Konrad von Hirschau (ungefähr 1070—1150) beleuchtet in seinem Dialogus super auctores recht deutlich die geringe Vertrautheit seiner Zeit mit den antiken Dramen,

[1]) Komödie und Tragödie im Mittelalter 14 ff.

indem er sagt: *Ueniamus nunc ad Romanos auctores Aratorem, Prudentium, Tullium, Salustium, Boetium, Lucanum, Uirgilium et Oratium modernorum studiis usitatos, quia ueterum auctoritas multis aliis, id est historiographis, tragedis, comicis, musicis, usa probatur, quibus certis ex causis moderni minime utuntur*[1]). So erwähnt er denn auch in seinem Werkchen Plautus nur ganz vorübergehend einmal zusammen mit Terenz, die betreffende Stelle zudem Isidor entnehmend[2]); Terenz wird auch nur im Vorbeigehen gestreift, aber öfter[3]), und auch zwei zu Sprichwörtern gewordene, auf Terenz zurückgehende Citate, die Konrad jedoch nur aus secundärer Quelle geflossen zu sein scheinen[4]), weiss dieser beizubringen; Seneca endlich wird nur gelegentlich als Lucan's Onkel, als Mann *admodum probatae eruditionis* und, einem alten Irrthume entsprechend, als Verfasser der sieben ersten Verse der Pharsalia genannt[5]).

In dem wohl dem Ausgange des 12. Jahrhunderts angehörigen Moralium Dogma, als dessen Verfasser mit Wahrscheinlichkeit Gualterus ab Insulis gilt[6]), finden wir sämmtliche sechs Komödien des Terenz recht häufig citirt, aber weder Plautus noch die Tragödien Seneca's.

Albertanus Brixiensis, der in seinen drei moralischen Traktaten gewiss Gelegenheit genug dazu gehabt oder sie zu finden gewusst hätte, citirt die Tragödien Seneca's niemals, ebensowenig wie Plautus; hingegen finden wir Terenz, wenn auch nur ein einziges Mal, angeführt, und zwar handelt es sich um ein ihm entnommenes Sprichwort, das man häufig bei den gelesensten Schriftstellern, wie Cicero De amicitia, Lactantius, Isidor u. s. w. citirt findet[7]).

---

[1]) Conradi Hirsaugiensis Dialogus super auctores sive Didascalon, ed. G. Schepss, Würzburg 1889, 46, 21 ff.

[2]) a. O. 34, 15 ff.; vgl. Schepss' Anm. dazu (Isid. Etym. in der Ausg. des Arevalus I 40, 3 ff.).

[3]) a. O. 27, 13 f.; 34, 16 (s. o. Anm. 2); 67, 33.

[4]) a. O. 54, 5; 69, 6 ff. Vgl. zu diesen Stellen Schepss' Anm.

[5]) a. O. 62, 10 ff.

[6]) s. Thor Surdby, Della vita e delle opere di Brunetto Latini, trad. p. c. di Rod. Renier, Firenze 1884, S. 185 ff.; ib. im Anhang 391 ff. ist auch das Moralium Dogma wiederabgedruckt.

[7]) Das Citat aus Terenz findet sich in dem ältesten Traktat, De amore et dilectione Dei, der mir nur in italienischer Uebersetzung zugänglich

Ueber des Vincentius Bellovacensis Bekanntschaft mit den alten Dramatikern habe ich ebenfalls bereits im ersten Theile dieser Beiträge kurz gehandelt[1]). Hier sei nur in Bezug auf Seneca hervorgehoben, dass Vincenz bloss den Philosophen kennt und ihm auch das rhetorische Werk seines Vaters zuschreibt, wie das ja im Mittelalter allgemein geschah[2]). Was die von Vincenz im Speculum historiale mitgetheilten Excerpte und die einzelnen im Speculum doctrinale und naturale citirten Verse aus den Tragödien, die Octavia inbegriffen, anlangt, so hat bereits Leo[3]) nachgewiesen, dass sie nicht direkt aus den Tragödien geschöpft sind, sondern bloss auf ältere Auszüge zurückgehen.

Auf dieselben Auszüge, sei es nun durch Vermittelung des Speculum historiale (VIII 102 ff. Ausg. v. Douai) oder nicht, gehen sämmtliche Excerpte aus den verschiedenen echten und unechten Schriften des Philosophen und Tragikers Seneca, darunter wieder die Controversiae des Rhetors, im Fiore di filosofi e di molti savi zurück. Allerdings bilden sie nur eine sehr stark verminderte Auswahl aus den ursprünglichen Excerpten, wie wir sie bei Vincenz finden, und von den Auszügen aus den Tragödien sind hier nur einzelne Verse der Troades (ed. Leo 254; 258 f.; 291), des Thyestes (572; 549), Hercules furens (313 f.), Oedipus (850; 948) und Agamemnon (115; 243) beibehalten[4]).

ist: Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto p. a c. di Francesco Selmi, Bologna 1873, S. 206. Die Stellen alter Schriftsteller, wo dieses Citat angeführt ist, verzeichnet A. Otto, Die Sprichwörter der Römer, Leipzig 1890, S. 368; es handelt sich um den Vers Andria 68: *obsequium amicos, ueritas odium parit.*

[1]) S. 32 ff.

[2]) s. Schaarschmidt, Joh. Saresberiensis 94, und vgl. w. u.

[3]) in Commentationes in honorem Buecheleri et Useneri editae a societate philologa Bonnensi, Bonn 1873, S. 37 ff. — Auch die Excerpte aus dem Querolus sind bei Vinc. älteren Auszügen entnommen, s. Aulularia sive Querolus ed. Rud. Peiper, Leipzig, Teubner, 1875, S. XVII ff., und Querolus ed. L. Havet (Bibl. de l'Ec. des Hautes Etudes, fasc. 41), Paris 1880, S. 25.

[4]) Fiore di filosofi e di molti savi attribuito a Brunetto Latini ed. A. Cappelli, Bologna (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, disp. 68) 1865, S. 40 ff.; die Tragödien S. 48, 11—49, 8 und S. 90, 14—16.

Auch Walter Burley (1275—1337) zeigt sich in seinem Liber de vita et moribus philosophorum noch nicht besser über Seneca unterrichtet als Vincenz, dessen Speculum historiale er, wie so vieles andere, das meiste über Seneca's Leben und Werke, worunter wieder die Controversiae und Suasoriae figuriren, und, mit verhältnissmässig recht geringen Auslassungen, sämmtliche Excerpte entnimmt [1]).

2. Nicolaus Trivet.

Doch fängt um diese Zeit, d. i. also um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, eine ernstliche Beschäftigung mit dem Tragiker Seneca an.

So interpretirte der gelehrte englische Dominikaner Nicolaus Trivet, welcher frühestens im Jahre 1259, vielleicht auch erst Anfangs der sechsziger Jahre, in der Grafschaft Norfolk geboren, zu London von den Dominikanern erzogen wurde, grösstentheils in Oxford lebte, aber dazwischen auch einige Zeit in Paris verbrachte und in

[1]) Abgesehen von einigen Auslassungen innerhalb der Excerpte der verschiedenen Schriften, fehlen ganz nur die Flores aus dem Liber de quatuor virtutibus und aus den Declamationes (Controversiae), was im Fiore nicht der Fall ist (s. dort S. 41, 1—43, 9 und S. 47, 22—48, 10). Jedoch hat Burley durchaus nicht etwa daran gezweifelt, dass diese beiden Schriften dem Philosophen Seneca zugehören, erwähnt er sie doch in der voranstehenden Aufzählung seiner Werke. — Knust, der doch sonst Vincenz' Specula häufig zu Rathe zieht, scheint vollständig übersehen zu haben, dass die in den Texten CRLN einerseits und ADGB andererseits enthaltenen Excerpte aus Seneca sämmtlich dem Speculum historiale entnommen sind (s. Gualteri Burlaei liber De vita et moribus philosophorum ed. Hermann Knust [Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 177], Tübingen 1886, S. 408 f.) Dass diese Auszüge in der ursprünglichen Redaktion enthalten waren, deutet doch H selbst an, da es seine Notizen über Seneca mit einer Kapitelangabe des Buches De remediis fortuitorum malorum und der Bemerkung schliesst: *De sentenciis quere infra.* In den andern Ausgaben finden sich denn auch wirklich Excerpte aus diesem Werke an vierter Stelle. — Uebrigens gibt es mehr als die drei von Knust aufgestellten Familien in der Ueberlieferung des Liber de vita philosophorum. So entspricht zwar die Ausgabe bei Hain, Repert. 4114, im allgemeinen der Familie ADGB, nimmt aber auch Plinius auf. Der Druck bei Hain, Repert. 4113, fügt Petrarca (!) und Boethius an, stimmt im übrigen zu H, nur dass Justinus fehlt.

London 70 Jahre alt nicht vor 1329[1]) starb, die Tragödien Seneca's und sein Commentar ist uns in verschiedenen Handschriften erhalten[2]).

Ist es jedoch schon sehr fraglich, ob Trivet der erste war, der sich wieder eingehender mit den Tragödien Seneca's, unter welchen auch hier immer der Kürze halber die Octavia inbegriffen sein möge, befasste, so ist es zudem unerweislich, dass seine Arbeit von irgend welchem Einfluss auf die Anfänge der Renaissancetragödie gewesen wäre. Vielmehr werden wir auch hierin nach Italien, der Wiege der Renaissance, gewiesen, wo wir etwa um dieselbe Zeit, oder schon etwas vor Trivet, einen Gelehrten finden, der durch sein eindringendes und liebevolles Studium der Senecaischen Tragödien den ersten Anstoss zur Nachahmung des römischen Tragikers gab.

3. Lovato de' Lovati und sein Einfluss auf Albertino Mussato.

Eine Hauptstätte der damaligen italienischen Gelehrsamkeit war das reiche und mächtige Padua[3]), und der Hauptträger derselben in der zweiten Hälfte des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts der paduaner Richter

---

[1]) Nach Hardy, Descriptive Catalogue (Rerum Britann. Script.) vol. III, London 1871, S. 297, erwähnt Trivet in seiner französisch geschriebenen Chronik die Hinrichtung Edmund's, Grafen von Kent (19. März 1329).

[2]) So in einem Codex aus dem Jahre 1371, früher in der Bibliothek von Santa Croce, jetzt in der Laurentiana (s. Mehus, Vita Ambrosii Traversarii S. CCCXXXV, und Bandini, Catal. codd. latinor. biblioth. Med. Laurent. t. IV, Flor. 1777, col. 173 f.: Pluteus XXIV sin. cod. IV); Paris B. N. f. lat. 8032; 8033; 8034; 8038, alle vier aus dem 15. Jahrh.; andere Hss. s. Thomas Warton, History of English Poetry ed. Hazlitt, vol. III, London 1871, S. 76. Vgl. ferner Biographie universelle anc. et mod. t. XLVI, Paris 1826, S. 560 f., und Ulysse Chevalier, Répertoire des Sources historiques du moyen âge, Bio-Bibliographie nebst Supplément, Paris 1877—88, col. 2242 und 2830 s. v. Trivet. — Man findet unsern Commentator auch Nic. Triveth, Treveth, Travet(h), de Travetho, de Travecto, de Traguet (so Mehus), Trevereth genannt.

[3]) Die Bedingungen, unter welchen die damalige gelehrte Litteratur in Padua zur Blüthe kam, skizzirt Francesco Novati im Giorn. stor. della letterat. ital. VI 186 ff. Vgl. auch Luigi Padrin in: Lupati de Lupatis, Bovetini de Bovetinis, Albertini Mussati necnon Jamboni Andreae de Favafuschis carmina quaedam ex codice veneto nunc primum edita (a cura di L. P. per le Nozze

Lovato de' Lovati (Lupatus). Man kann seine Geburt mit ziemlicher Sicherheit in die vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts setzen, da er 1267 in das Richterkollegium aufgenommen wurde und schon im folgenden Jahrzehnt ein sehr einflussreicher Mann ist. Er starb am 7. März 1309. Von seiner poetischen Thätigkeit ist uns leider nur recht wenig, und gewiss das unbedeutendste, erhalten. Entsprechen also diese geringen Ueberreste seiner Muse unserm heutigen Geschmacke in keiner Weise, so ist es uns desswegen doch nicht erlaubt aus denselben einen ungünstigen Schluss auf den Dichter überhaupt zu ziehen, vielmehr sind uns Lovato's hohe poetische Verdienste nicht weniger als seine glänzende Rednergabe und Gelehrsamkeit von den verschiedensten Seiten, u. A. von Giovanni di Virgilio[1]), Giambono d'Andrea de' Favafoschi[2]), Petrarca[3]), Secco Polentone[4])

Giusti-Giustiniani), Padova, Tip. del Seminario, 1887, S. XI ff.; A. Medin in Rivista critica della letteratura italiana IV (1887) col. 117. Padrin's Publikation ist leider im Buchhandel nicht zu haben; mir wurde sie nur durch Pio Rajna's grosse Freundlichkeit zugänglich. Jedoch geben über ihren Inhalt ziemlich ausführlich Rechenschaft die Besprechungen Medin's a. O. 117 ff. und Novati's im Giorn. stor. d. lett. it. XI 198 ff.

[1]) in seiner Ekloge an Mussato, bei Bandini, Catal. codicum latinor. Biblioth. Mediceae Laurent. t. II, Flor. 1775, col. 19.

[2]) in seiner in der ursprünglichen Fassung bisher noch nicht aufgefundenen, wahrscheinlich von seinem Sohne Andrea in Prosa übertragenen Chronica de genere quorundam ciuium urbis Paduae tam nobilium quam ignobilium, s. Padrin a. O. S. 40 ff. und vgl. ib. 51 ff.; Riv. crit. d. lett. ital. IV 119; Romania IV 166 Anm. 4.

[3]) Rer. memor. l. II, tract. III, cap. 25 (t. I, S. 422 der Basler Ausg. 1581), s. Secco Polentone, De scriptoribus illustr. l. IV nach der Fassung des Ambrosianus (und der mit diesem verwandten Hss., worunter drei römische, s. Minoia, Della vita e delle opere di A. Mussato, Rom 1884, S. 46 ff., und eine paduanische, s. die folgende Anm.), Archivio stor. per Trieste etc. II 85; Scardeonius, De antiquitate urbis Patavii, Basel 1560 (auch im Thesaurus Graevius-Burmannus VI 3), S. 232; Tiraboschi, Storia della lett. ital. t. V, l. III, capo III, § III [S. 588 ff. der Florentiner Ausg. 1805—13, nach welcher ich im Folgenden immer citire].

[4]) De scriptoribus illustribus, u. z. in beiden (aus einem Ambrosianus und einem Riccardianus) von Francesco Novati mitgetheilten, sehr abweichenden Fassungen der Mussato-Biographie des IV. Buches, s. Archivio stor. per Trieste etc. II 84 f.; vgl. auch einen Theil dieser Stelle aus einer paduanischen Hs., die mit dem Ambrosianus übereinstimmt, Riv. stor. ital. II 136 und Padrin a. O. S. 39. [Auffallend dagegen ist, dass im Gegensatz dazu, nach

und Michele Savonarola [1]) bezeugt. Von seiner Gelehrsamkeit ist uns nun ein zwar nur wenige Zeilen umfassendes, aber um so glänzenderes und in seinen Folgen für die Entwickelung der Renaissancetragödie in Italien unschätzbares Denkmal geblieben. Es ist das erste Zeugniss, das wir von einer wirklich fruchtbringenden Beschäftigung mit den Tragödien Seneca's besitzen, und behandelt den jambischen Trimeter der Tragödie. Dasselbe, mit dem weitere Kreise zuerst bekannt gemacht zu haben Francesco Novati das Verdienst zukommt [2]), ist von so grosser Wichtigkeit, dass ich nicht umhin kann, hier die belangreichsten Stellen daraus wörtlich mitzutheilen. Es findet sich im vatikanischen Pergamentcodex 1769 aus dem 14. Jahrhundert [3]) hinter der Abschrift der Tragödien Seneca's und lautet:

Nota domini Lovati Judicis et poete patavi. Seneca in decem istis tragediis usus est, ut plurimum, metro archilochio trimetro iambico acathelectico *(sic!)*, quod metrum constat ex sex pedibus. Primo: iambo,

---

der von Padrin a. O. mitgetheilten Lesart, der Anfang der betr. Biographie in derselben paduanischen Hs. zum Riccardianus stimmen würde, während er nach Gloria, Riv. stor. ital. II 123 Anm. 1, vielmehr ebenfalls (genau so wie auch der Schluss der betr. Biographie, s. Riv. ib. 129 Anm. 1) sich dem Ambrosianus anschliesst, was von vornherein als der Wirklichkeit entsprechend anzunehmen ist.]

[1]) De laudibus Patavii lib. I, c. III (Rer. ital. Script. ed. Muratori XXIV 1157; vgl. Burckhardt, Cultur der Renaissance I⁴ 161 und Giorn. stor. d. lett. it. VI 195 Anm. 3). Michele Savonarola blühte in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. — Auch die Cortusii, Historia de nouitatibus Paduae et Lombardiae l. I, c. XI (Rer. Ital. Scr. XII 778), u. a. m. erwähnen lobend Lovato's. Vgl. betreffs seines Lebens und seiner Werke Scardeonius a. O. 7 und 232 f.; Tiraboschi a. O.; Minoia a. O. 38 ff.; Zardo, Alb. Mussato, Padua 1884, 277 ff.; Andrea Gloria, Rivista stor. it. II 134 f. und Monumenti della Università di Padova 1222—1318, in Memorie del r. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed. Arti, vol. XXII, Venezia 1882[—87], § 356—358; Giorn. stor. d. lett. it. V 115 f.; VI 191 ff.; XI 198 ff.; Padrin a. O. 1 ff.; 36 ff.; 69 f. etc.; Rivista crit. d. lett. ital. IV 117 ff., an welchen Stellen noch andere alte und neuere Schriftsteller angegeben sind, die von Lovato sprechen. Die selbstverfassten Inschriften zu seinem Grabe und zum Antenor-Denkmal s. bei Scardeonius a. O. 7; 233; Pignoria, Le origini di Padova, Padua 1625, S. 42 und L'Antenore, ib. eod., 37 ff.; Salomonio, Urbis Patavinae Inscriptiones, Padua 1701, S. 313; Nicolai Comneni Papadopoli Hist. Gymn. Patav. t. II, Venet. 1726, S. 11 f.; Padrin a. O. 36; 40; 69 f. u. s. w.

[2]) Giorn. stor. d. lett. it. VI 192 Anm. 1.

[3]) s. F. Leo, Senecae Tragoediae, vol. prius, S. 6.

spondeo, anapesto, dactilo, tribracho, procelleumatico (*sic!*). Secundo: jambo vel tribacho (*sic!*). Tertio: iambo, spondeo, dactilo, anapesto, tribacho. Quarto: iambo, tribacho. Quinto: spondeo, anapesto, dactilo. Sexto: iambo vel purichio (*sic!*) . . . . Aliam variationem pedum in hoc libro circa hoc genus metri non memini me legisse.

Dass nun Lovato als intimer und väterlicher Freund in den engsten Beziehungen zu Mussato stand, ist uns vielfach bezeugt, und zwar nicht nur durch Zeugnisse anderer[1]), sondern auch durch Mussato selbst an zwei verschiedenen Stellen seiner Werke[2]), und durch eine Anzahl uns erhaltener scherzhafter und ernsthafter Gedichte, die sie mit einander wechselten[3]). Jedoch nicht nur väterlicher Freund und Rathgeber, sondern auch Mussato's Lehrer in der Poesie ist Lovato gewesen, wie uns auch Giovanni di Virgilio, dem es Lovato's Schwestersohn und Mussato's Freund Rolando da Piazzola mitgetheilt hatte, in seiner Ekloge an Albertino zu verstehen gibt[4]). Zweifellos ist Mussato durch Lovato zum Studium Seneca's angeregt worden, als

[1]) Ausser Secco Polentone und Giovanni di Virgilio wären hier auch Michele Savonarola (s. ob. S. 7 Anm. 1) u. a. aufzuführen.

[2]) In der III. Epistel (Ad Rolandum iudicem), welche Stelle hier besonders in Betracht kommt; in De gestis Italicorum post Henricum VII, liber II, rubrica II, erwähnt er ihn als Dichter und besorgten Patrioten. Vgl. Minoia, Della vita e delle opere di A. Mussato, S. 40.

[3]) Herausgegeben von L. P[adrin], s. o. Doch sind dies wahrscheinlich nicht alle, da Secco Polentone (in der Fassung der betr. Stelle des IV. Buches De script. illustr. die uns in einem Ambrosianus und ihm verwandten Hss., worunter eine paduanische, erhalten ist, s. Arch. stor. per Trieste etc. II 85; Riv. stor. ital. II 136; Padrin a. O. S. 39) und Michele Savonarola (a. O.) ausdrücklich von solchen scherzhaften Streitgedichten sprechen, an denen nach Secco auch Bovetino de'Bovetini (über diesen s. Andrea Gloria in Riv. stor. ital. II 136 und desselben Monumenti della Università di Padova 1222—1318, in Memorie del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXII, Venezia 1882[—87], § 388—391; ferner Padrin a. O. S. 56) theilgenommen haben soll, welcher jedoch in den von Padrin herausgegebenen nicht figuirt (Padrin a. O. S. 43 und 56 schreibt ihm nur irrthümlich Carm. XII zu, s. Giorn. stor. d. lett. it. XI 199 ff.). — Eine diese Streitgedichte betreffende Hypothese Novati's s. Giorn. stor. d. lett. it. XI 201 f.

[4]) a. O.; vgl. Zanella, Scritti varii 412; Zardo, Alb. Mussato 279, und Novati, Giorn. stor. d. lett. it. VI 192. Angedeutet ist dies auch durch Secco Polentone in allen bekannten Fassungen der betreffenden Stellen aus De scriptoribus illustribus, s. Arch. stor per Trieste etc. II 84 f.; Riv. stor. ital. II 136; Padrin a. O. S. 39.

dessen Frucht uns zunächst die von ersterem verfassten Argumente zu Seneca's Tragödien erhalten sind[1]), und dann die Ecerinis, wenigstens soweit sie eine praktische Anwendung der von Lovato gefundenen metrischen Gesetze und der von ihm selber an Seneca gemachten Beobachtungen ist. Und nicht dass die Ecerinis erst ein Lustrum nach Lovato's Tode in die Oeffentlichkeit kam, kann ein Grund sein daran zu zweifeln, dass die Anregung zur Dichtung, wenn nicht dieser, so doch einer Tragödie überhaupt auf Lovato zurückzuführen ist, um so mehr es aus mehr als einem Grunde[2]) wahrscheinlich ist, dass Mussato die Ecerinis schon lange vor ihrem Erscheinen entworfen, wenigstens theilweise auch ausgearbeitet hatte und mindestens die Idee dazu somit schon Lovato bekannt war.

So sind uns denn von Lovato's gelehrtem und dichterischem Schaffen wenigstens indirekt grossartige Denkmäler erhalten, denn dadurch dass er Mussato anregte und ihm die Geheimnisse der tragischen Muse der Römer erschloss, hat er die Renaissancetragödie in's Leben gerufen. Es wäre thöricht behaupten zu wollen, dass zwischen den einzelnen Tragödien des 14. und 15. Jahrhunderts desshalb kein Band bestehe, weil sie weit auseinander liegen und uns nichts direkt darüber überliefert ist. Nicht nur dass die durch Lovato's feine Beobachtungsgabe gewonnenen Resultate, nachdem sie einmal der gelehrten Welt offenbart waren, für die folgenden Jahrhunderte wenigstens, in ihrem Besitze blieben, im Unterrichte weiter verbreitet wurden und z. B. auch für den Bau der Verse Loschi's, wenn nicht Corraro's, massgebend waren, sondern sicher hat auch Mussato direkt auf Loschi gewirkt. Denn wie die historischen, so waren auch seine dichterischen Werke, und besonders die Ecerinis, weit berühmt (und nicht nur in Padua), sowohl wegen ihrer poetischen Eigenschaften, als auch wegen der für die damalige Zeit mustergültigen Latinität[3]), und von den verschiedensten Seiten erfahren

[1]) s. w. u. S. 25.

[2]) s. Zardo, Alb. Mussato 323 ff. und L'Ecerinis di Alb. Mussato sotto l'aspetto storico in Rivista storica italiana VI, Turin 1889, S. 500.

[3]) Vgl. jedoch darüber w. u. S. 26.

wir seinen hohen Ruhm[1]). Ja, Coluccio Salutati preist ihn wiederholt als Meister lateinischen Stiles und hat in seiner Bewunderung die Mühe nicht gescheut, hinter Seneca's Tragödien auch die Ecerinis und ein anderes Gedicht Mussato's für sich abzuschreiben[2]).

Da nun, wie ich noch zu erwähnen haben werde, Coluccio Salutati ein älterer Freund und Rathgeber für den jungen Loschi war und mit diesem in litterarisch-gelehrter Korrespondenz stand, so hat er ihn, wofern dies nöthig gewesen sein sollte, gewiss auch auf Mussato aufmerksam gemacht, und da andererseits Corraro's Familie zu Loschi

[1]) So von Giov. di Virgilio nicht nur in der Ekloge an Albertino, sondern auch in der zweiten Ekloge an Dante (vgl. Zanella, Scritti varii 412 f.; Zardo, Alb. Mussato 279 und 281 ff.; Giorn. stor. d. lett. ital. VI 200 und s. o. S. 8 Anm. 4); von Giambono d' Andrea de' Favafoschi, dessen Chronik uns leider blos in einer, wahrscheinlich von seinem Sohne Andrea verfassten, Prosabearbeitung erhalten ist (vgl. o. S. 6 Anm. 2 und s. die betr. Stelle über Mussato abgedruckt von Gloria in Atti del r. Ist. Ven. ser. 5ª, t. VI, S. 50 f., Doc. XIX, und von Novati, Giorn. stor. d. lett. ital. VII 16 f.); vom Vicentiner Dichter und Historiker Ferreto in dem Gedichte welches er an Mussato richtet mit der Bitte, den kürzlich verstorbenen Dichter Benvenuto de'Campesani poetisch verherrlichen zu wollen (Rer. Ital. Scr. IX 1187 f.), dann im Vorworte zu seinem Geschichtswerk, wo er sich auf das glänzende Beispiel Mussato's beruft (ib. 943 f.), und andern Stellen, wie wo er in begeisterten Worten von der Historia Augusta und der Ecerinis und der so reichlich verdienten Dichterkrönung ihres Verfassers spricht (ib. 1145; vgl. auch 1052 f.); dann von Pier Paolo Vergerio dem älteren im Vorworte zu seinen Vitae Principum Carrariensium (Rer. Ital. Scr. XVI 114 A), von Secco Polentone, von Michele Savonarola (s. o. S. 8 Anm. 3) u. s. w. Verschiedene andere alte Schriftsteller, die ausführlich von Mussato und seinen Werken handeln, werden wir noch unter I B und im Anhang I anzuführen haben. Hier sei nur erwähnt, dass Mussato's Ecerinis auch den alten Commentatoren Dante's bekannt war, so erwähnen sie Boccaccio (Comento, Lez. 46, ed. Milanesi II 299), Benvenuto da Imola (ed. Lacaita I 410 f.), Landino zu Inferno XII 110, und als auffällig hervorgehoben, dass Petrarca, der Lovato so sehr gepriesen, in einem späteren, dem IV. Buche, tract. VI, cap. 19 (t. I, S. 493 der Basler Ausgabe 1581), der gleichen Schrift sich bei Erwähnung eines wunderbaren Ereignisses auf Mussato, dem er auch noch anderes entnimmt (Hist. Aug. XII 11; vgl. auch ib. III 11, Rer. ital. Scr. X 519; 378 und Anm. 33), beruft, indem er ihn bloss: *historicus nouarum rerum satis anxius conquisitor* nennt (s. Novati, Arch. stor. p. Trieste etc. II 81, Anm. 3).

[2]) s. Novati ib. 82 Anm. 1, und vgl. w. u. S. 26 und Anm. 3 und 4 unter Nr. 20.

vielfache Beziehungen hatte, so ist von vornherein die verbindende Kette zwischen diesen drei bedeutendsten Tragikern des 14. und 15. Jahrhunderts gegeben[1]).

B) Albertino Mussato.

1. Zeit und Lebensumstände.

Der erste Dichter des Mittelalters, welcher es versucht hat eine Tragödie in den Formen Seneca's zu schaffen, ist Albertino Mussato[2]). Er ist in einer Vorstadt von Padua (Gazo)[3]) im Frühherbst des Jahres 1261 geboren. Dieses

[1]) Vgl. dazu w. u. gegen Ende von I C und Einleitung zum zweiten Buche.

[2]) Die Zahl derjenigen, die sich mit Mussato beschäftigt haben, ist eine ungemein grosse und die Liste, die Gustav Körting, Die Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien [= Geschichte der Litt. Italiens im Zeitalter der Renaissance III] (1884) 303 Anm. 2 gibt, könnte mit Leichtigkeit vervielfacht werden. Hier füge ich zu der Liste Körting's nur einige besonders wichtige neuere Arbeiten hinzu: Gloria, ausser Documenti inediti intorno a Francesco Petrarca e Albertino Mussato, in Atti del reale Istituto Veneto, serie 5a, t. VI⁰ (1879), S. 17 ff. (von S. 22 ab Alb. Mussato), auch Nuovi documenti intorno ad Albert. Mussato, in Atti del r. Ist. Ven. serie 6a, t. I, S. 157 ff. (1882), und Rivista storica italiana II 122 ff.; Ant. Zardo, Alb. Mussato, Padova 1884 und L'Ecerinis di A. M. sotto l'aspetto storico, in Rivista stor. ital. VI (1889) S. 497 ff.; Michele Minoia, Della vita e della opere di A. M., Roma 1884 (nicht ohne Werth, aber überreich an Irrthümern, trotz des anmassenden und absprechenden Tones); Wychgram, Ueber M.'s Trag. Eccerinis, in Herrig's Archiv LXXI 236 ff. (1884); Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. I 396 ff. und 536 f. und in der ital. Uebersetzung 340 ff. und 477 f.; Fr. Novati, Nuovi studi su A. M., Giorn. stor. d. lett. it. VI 177—200 und VII 1—47; Luigi Padrin's Publikation und die Rezensionen dazu s. o. S. 5 Anm. 3; Umberto Marchesini, Documenti inediti su Albertino Mussato, Bologna 1889 (Separatabdruck aus Propugnatore, nuova serie, vol. I, par. II, fasc. 5—6); Benedetto Colfi, Di un antichissimo commento all'Ecerinide di Albertino Mussato (Separatabdruck aus Rassegna Emiliana, Anno II, fasc. VIII—IX und XI—XII), Modena 1891. An den aa. Oo. ist auch die übrige Litteratur leicht zu finden. Hier will ich nur noch hervorheben, dass im Jahre 1885 Enrico Mestica einen Aufsatz über Mussato's Ecerinis in der Zeitschrift Napoli letteraria veröffentlicht hat (s. Riv. stor. it. II 129 Anm. 2), der mir nicht zu Gesicht gekommen ist.

[3]) Dies steht durch das Zeugniss des Bolognesers Guizzardo, der eine Biographie seines grossen Freundes Mussato als Einleitung zu einem Com-

Datum lässt sich aus seiner ersten Elegie: *De celebratione suae diei natiuitatis fienda uel non*[1]) entnehmen, in welcher er sagt, in die Zeit der Weinlese des Jahres 1317 sei sein 56. Geburtstag gefallen:

> Tempus adest, benedicte Deus, sate uirgine Christe,
> Quo mihi natalis stat celebranda dies.
> Sexta dies haec est et quinquagesima nobis,
> Tempora narrabat si mihi uera parens,
> Musta reconduntur uasis septemque decemque
> Nunc noua post ortum mille trecenta Deum (*v.* 1—6).

Gestützt auf diese Verse haben alle Biographen Mussato's bis vor wenigen Jahren seine Geburt in das Jahr 1261 gesetzt. Es handelt sich um die alte, anscheinend so selbstverständliche Frage, ob der Tag, an welchem wir geboren, in solchen Fällen auch als erster Geburtstag zu zählen sei. Andrea Gloria bejahte diese Frage und setzte in Folge dessen das Jahr 1262 an[2]) und dieses Datum fand seitdem fast allgemeine Aufnahme, unbekümmert um den Sprachgebrauch, der in solchen Fällen häufig Geburtstag für Jahrestag der Geburt sagt[3]). Und dass bloss letzterer, dass bloss die 56. Wiederkehr des Geburtstages gemeint sei, scheint an unserer Stelle nicht nur dem Wortlaute nach natürlicher, sondern ist auch aus anderen Gründen wahrscheinlicher[4]).

Wer Albertino's Vater gewesen sei, darüber haben wir schon von des Dichters Zeiten her die widersprechendsten

mentar zur Ecerinis verfasste, unwiderleglich fest; s. über diesen Commentar und die Biographie selbst w. u. Anhang I und vgl. Novati im Giorn. stor. d. lett. it. VII 7; Luigi Padrin a. O. 46; Riv. crit. d. lett. it. IV 119; Colfi a. O. S. 30 ff.

[1]) S. 81 der Venezianer Ausgabe 1636.

[2]) s. Atti del r. Ist. Veneto etc. s. 6a, t. I, S. 165 f. und Riv. stor. it. II 123 f. Unabhängig von Gloria, obwohl zwei Jahre später, ist Minoia, a. O. 46, auch auf das Jahr 1262 gekommen.

[3]) Bedenken erheben nur Gaspary, Storia d. lett. it. I (übersetzt von Zingarelli) 478, wie es scheint Zardo und in entschiedenster Weise Colfi, s. folgende Anm.

[4]) s. Colfi a. O. S. 25 ff. und vgl. w. u. Anhang I. — Zardo, der in seinem Buche über Alb. Mussato Gloria auch in Bezug auf das Geburtsjahr gefolgt war, setzt in der Riv. stor. it. VI 510 hinter einem die Geburt

Berichte. Seit der Veröffentlichung eines neuen Dokuments durch Umberto Marchesini[1]) scheint es jedoch kaum mehr zweifelhaft, dass Albertino der uneheliche Sohn des Viviano del Musso und der Gattin Giovanni Cavalerio's, öffentlichen Ausrufers in Padua, war. Viviano, der übrigens bereits starb als Albertino kaum 15 Jahre alt war[2]), scheint schlecht für seinen natürlichen Sohn, der in der Familie Giovanni Cavalerio's aufwuchs, gesorgt zu haben, und Mussato hatte, wie er selber in der I. Elegie (v. 15 ff.) schildert, eine sehr kümmerliche Jugend durchzumachen. Schon früh musste er sich durch Bücherabschreiben und Stundengeben etwas verdienen, fand daneben aber Zeit sich durch Privatstudium weiter auszubilden und wurde Notar, in welcher Eigenschaft er auch vor Gericht plädiren konnte, ohne dass es dazu nöthig gewesen wäre eigentliche juristische Studien und Examina gemacht zu haben[3]). Er hatte jedoch seine Stellung als Notar kaum erreicht und aus derselben offenbar noch recht geringe Einkünfte, als seine Lage dadurch noch drückender wurde, dass er seinen Stiefvater verlor und, 21 Jahre alt, mit seiner Mutter und drei jüngeren Stiefgeschwistern (zwei Brüdern und einer Schwester, Kinder Cavalerio's) allein zurückgeblieben, für die ganze Familie zu sorgen hatte[4]). Aber bald mehrten

---

des Dichters betreffenden und hier sehr in Betracht kommenden Passus des Ecerinis-Commentars Guizzardo-Castellano (s. w. u. Anhang I) die Jahreszahl 1261, woraus hervorzugehen scheint, dass er wieder zu dieser zurückgekehrt ist, obwohl sein sonstiges Stillschweigen auch ein blosses Versehen vermuthen lassen könnte.

[1]) a. O. Näheres über die Abstammung Mussato's s. w. u. Anhang I.

[2]) s. Gloria in Atti etc. s. 5ª, t. VI, S. 29 f. und Riv. stor. ital. II 124 f.

[3]) Gloria, Riv. stor. ital. II 133 und Monumenti della Università di Padova 1318—1405 (Festschrift zum achthundertjährigen Jubiläum der Universität Bologna), Padua 1888, § 545.

[4]) Aus des Notars Albertino Mussato Unterschrift in einem von Gloria, Atti etc. s. 5ª, t. VI, S. 39 (Document IV; das Facsimile der Unterschrift gibt Gloria in dem ersten Theile seiner Monumenti della Università di Padova 1222—1318, enthalten in den Memorie del r. Istit. Ven. XXII), publizirten, von Zardo, Albertino Mussato S. 365 f., wiederabgedruckten Dokument vom 10. Oktober 1282 geht hervor, dass Giov. Cavalerio zu dieser Zeit noch lebte. Er scheint kurz darauf gestorben zu sein, denn Secco Polentone gibt das

sich seine Einnahmen und er gelangte zu solchem Ansehen, dass Paolo Dente, ein sehr reicher und angesehener Bürger Padua's, ihm seine Tochter Mabilia zur Frau gab. Im Alter von 35 Jahren wurde er zum Ritter und Mitgliede des grossen Raths (*Senatus*, aus 1000 Bürgern bestehend) ernannt. Von da an ist er einer der einflussreichsten Männer Padua's. Seine weiteren Schicksale sind so bekannt und zudem mit der Geschichte der Zeit so innig verwoben und von derselben so untrennbar, dass wir uns hier mit wenigen Daten begnügen können.

Wiederholt wurden Alb. Mussato Gesandtschaften übertragen, die erste an den Papst Bonifaz VIII., wahrscheinlich im Jahre 1300[1]). 1309 wurde er als *Esecutore degli ordinamenti di giustizia* nach Florenz berufen; eine Zeit lang war er auch Bürgermeister von Lendinara, als dieser Ort noch unter Padua's Herrschaft stand[2]). Er war einer der Gesandten Padua's zu den Krönungsfeierlichkeiten Heinrich's VII. in Mailand (6. Januar 1311). Dann war er

---

Alter Albertino's beim Tode seines [Stief-] Vaters in der älteren Fassung (Ambrosianus, die drei römischen und die paduan. Hs., s. Arch. stor. p. Trieste II 83; Minoia a. O. 56 Anm. 1; Riv. stor. it. II 132 Anm. 2) auf 21, in der jüngern auf 20 Jahre an, und Mussato selbst sagt, etwas übertreibend, sein Vater sei gestorben bevor er erwachsen (*pubes*) gewesen sei (I. Elegie v. 21 f.; vgl. Novati, Giorn. stor. d. lett. it. VII 39 ff.).

[1]) Dieses Datum vermuthet Padrin a. O. S. 47 ff. (s. auch Rivista critica IV 119) aus guten Gründen, während Zardo (Albertino Mussato 25), Novati (Giorn. st. d. l. it. VI 193 Anm. 1) und andere mit Colle den Januar des Jahres 1302 ansetzen. Allgemein wird jedoch angenommen, dass Mussato bei dieser Reise vom Papste Bonifaz VIII. die Bestallung seines Bruders Gualpertino als Abt von S. Giustina erlangt habe, was neuerdings durch die Veröffentlichung der von Guizzardo dem Ecerinis-Commentar vorgesetzten Mussato-Biographie (s. Padrin a. O. und w. u. Anhang I) neue Bestätigung erfahren hat (vgl. auch die Prosabearbeitung von Favafoschi's Chronik, bei Gloria, Atti etc. s. 5ª, t. VI, S. 50 und bei Novati, Giorn. stor. d. lett. ital. VII 17). Zu den von Padrin angeführten Beweisen füge ich nur noch hinzu, dass auch Federici, der Vizebibliothekar von S. Giustina war, angibt, Gualpertino habe 1300 die Abtei dieses Klosters erhalten, dass ferner Cavacio, Histor. Coenob. D. Justinae, Vened. 1606, S. 128, ebendasselbe Jahr 1300 als dasjenige bezeichnet, in welchem Gualpertino Abt des genannten Klosters wurde.

[2]) 1293 wurde Lendinara von den Markgrafen von Este an Padua abgetreten.

noch dreimal an der Spitze von Gesandtschaften an den römischen König und nachherigen Kaiser. Ihm wurde immer aufgetragen für die Gesandtschaft zu reden, er führte die Unterhandlungen und dabei lernte er Heinrich näher kennen und verehren, so dass er, trotz seiner sonst welfischen Gesinnung, sich einer entschiedenen persönlichen Hinneigung zu demselben nicht erwehren konnte. Auch geschah es im Widerspruch mit den mahnenden Worten Mussato's, der lieber einen völligen Bruch mit dem Kaiser vermieden oder doch hinausgeschoben hätte, dass nach der Rathsversammlung vom 15. Februar 1312 Padua in offene Feindschaft gegen den König und Cangrande, der zum königlichen Vikar von Verona und Vicenza eingesetzt war, ausbrach[1]). Die Folge davon war der furchtbare Urtheilsspruch, durch welchen der Kaiser Padua in die Reichsacht erklärte (16. Mai 1313). Freilich wurde die Nachricht von Heinrich's bald darauf folgendem Tode (24. August 1313), der ihn hinderte, die Aechtungssentenz an der rebellischen Stadt zu vollstrecken, mit Freuden begrüsst, und gewiss hatte die Republik allen Grund dazu, aber das hinderte Mussato, trotz seiner innigen Vaterlandsliebe, nicht, den frühzeitigen Tod des von ihm so hochgeschätzten Kaisers auf's tiefste zu beklagen.

Von da an ist Mussato's Politik einzig gegen die Herrschgelüste der innern und äussern Feinde, insbesondere gegen Cangrande, der nach der Herrschaft von Padua, sich als kaiserlicher Vikar gerirend, trachtet, gerichtet. Er ist im Grunde fortan rein welfisch gesinnt, aber als an das kleinere Uebel wandte er sich lieber an Friedrich von Oesterreich und später an Ludwig den Baiern um Hülfe, als dass er seine Vaterstadt in die Hände Cangrande's gegeben hätte.

Noch viele andere Gesandtschaften wurden Mussato übertragen, so an Bologna, Florenz, an Friedrich den

---

[1]) Ueber die politische Gesinnung Mussato's s. besonders Friedensburg, in Forschungen zur deutschen Geschichte XXIII 4; 6 ff.; 54 f.; Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, XIV. Jahrh., Bd. I, S. 7; 30 ff.; Bd. IV, S. XII; Zardo, Alb. Muss. 245 ff.; vgl. ferner Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen i. Mittelalt. II³ 271 f.; Wichert, in Forsch. z. deutschen Gesch. XVI 71; 78; 81.

Schönen von Oesterreich u. s. w., und fast immer kehrte er mit günstigen Resultaten nach der Heimath zurück.

Auch in der Stadt selbst bekleidete Mussato hohe Würden; 1312 war er *Gastaldione*, im Dezember 1313 war er *Anziano*.

Doch nicht nur als Staatsmann, auch als Krieger that er sich durch grosse persönliche Tapferkeit und durch Umsicht und Klugheit hervor. Manche Schlacht wurde durch ihn gewonnen oder wäre nicht verloren gegangen, wenn man auf ihn gehört hätte. Letzteres gilt namentlich von dem verunglückten Zuge gegen Vicenza im September 1314. Am Morgen des 17. September hatten die Paduaner die Vicentinische Vorstadt S. Pietro genommen. Wäre nun, wie Mussato rieth, diese gewonnene Position gehörig befestigt worden, so hätten sich die Paduaner in derselben wohl vor den Angriffen Nogarola's, des Vertheidigers Vicenza's, und vielleicht auch vor dem sodann aus Verona herbeieilenden Cane halten können. Aber der Condotterie Vanni de' Scornazzani aus Pisa rieth, dass die Paduaner die Vorstadt verlassen und ausserhalb derselben in einer Entfernung von etwa 200 Schritten ein Lager aufschlagen sollten, während er mit seinen Söldnern die Vorstadt bewachen wollte. Seine Ansicht überwog und das Heer zog, wenn auch ungern, wieder von der Vorstadt ab. Da wusste es Vanni, trotz des Widerspruchs der paduanischen Führer, die ihr den Einwohnern S. Pietro's beim Einzuge gegebenes Versprechen, dass ihnen kein Leid angethan werden solle, halten wollten, durchzusetzen, dass die Soldaten die Vorstadt plünderten; zuerst die zur Bewachung der Thore der Vorstadt zurückgelassenen Söldner, denen sich auch bald der grössere Theil der paduanischen Krieger anschloss. Nur der kleinere Theil des Heeres war wachsam und gewaffnet im Lager geblieben. Unterdessen war Cangrande aus Verona herbeigeholt worden, und als er mit seinem Heere die Paduaner überfiel, hielten nur wenige Stand. Unter diesen war Mussato. Bald jedoch wandte sich auch dieses kleine Häuflein zur Flucht, und als Mussato die Fliehenden zurückzuhalten suchte, wurde er selber, nach tapferer Gegenwehr, von 11 Wunden bedeckt und nachdem

er vergeblich durch Schwimmen das jenseitige Ufer des Festungsgrabens zu erreichen gesucht hatte, gefangen genommen. Während er so Gefangener Cangrande's war, besuchte ihn dieser öfters um mit ihm zu plaudern, und Mussato's Bemühungen während dieser Besprechungen ist es nicht zum mindesten zu danken, dass es bereits vierzehn Tage später, am 1. Oktober, zu Friedensverhandlungen kam, die am 7. Oktober auch zu einem für beide Theile befriedigenden Frieden führten. Als in den ersten Tagen nach dem Friedensschlusse der aus der Gefangenschaft zurückgekehrte Mussato seiner Vaterstadt seine Historia Augusta und seine Tragödie Ecerinis schenkte, wurde, auf Antreiben des Bischofs von Padua Pagano della Torre und des jungen Rektors der Universität Herzogs Albert's von Sachsen, von der Universität beschlossen, ihn zum Dichter zu krönen. Diese Krönung mit dem Dichterlorbeer, die ein Fest für die ganze Stadt war, fand noch im selben Jahre 1314, wahrscheinlich am Weihnachtstage, im Beisein der Professoren, der Studenten und des Volkes statt[1]). Der grosse Rath (auch Senat genannt) hatte angeordnet, dass sowohl damals nach der Krönung, als auch alle ferneren Weihnachtstage in aller Ewigkeit Mussato's Ecerinis öffentlich gelesen werden müsste; dann sollte eine feierliche Prozession von Professoren und Studenten, angeführt durch den Rektor[2]), der zwei Kerzen in der Hand zu halten hatte, nach Mussato's Haus gehen und ihm ein Ziegenfell als Sinnbild der Tragödie überreichen[3]).

---

[1]) Das Datum wird zwar verschieden angegeben, die Gründe Wychgram's, Albertino Mussato, S. 44, und das Zeugniss da Nono's (Romania IV 183; Zardo, Albert. Muss. 368) scheinen mir jedoch beweisend (vgl. auch Zardo, Albert. Muss. 153 f.). Eine weitere Stütze für das Datum 1314 gewährt der Sitzungsbericht des paduanischen Richterkollegiums vom 2. Dezember 1315, der sich auf die für den nächsten Tag bestimmte Wiederholung der Feierlichkeit zu beziehen scheint (s. Andrea Gloria, Monumenti della Università di Padova 1318—1405, § 484 und 1120). Vgl. auch Colfi a. O. S. 23 Anm. 2.

[2]) Wychgram und Minoia sagen: durch den Bischof; Mussato sagt: *Praepositus.*

[3]) Körting (a. O. 317), Zardo (Alb. Muss. 153) und Zanella (Scritti varii 415) wollen, dass es Handschuhe von Ziegenfell gewesen seien;

Nur bis in's Jahr 1318 scheinen diese Festlichkeiten wiederholt worden zu sein, denn die Zeiten sollten für Padua, und später noch insbesondere für Mussato, bald recht trübe werden[1]).

In der That hatte Mussato, wie es sich bei einem Manne von solcher Stellung, und insonderheit in einer Republik wie sie damals in Padua herrschte, von selbst versteht, sehr viele, und mächtige, Gegner. Zweimal schon hatte sich Mussato genöthigt gesehen, aus seiner Vaterstadt zu fliehen. Das erste Mal im Frühjahr 1314, als, bei Gelegenheit des Aufstandes gegen die Carraresen, der Pöbel sein Haus zertrümmern wollte. Das zweite Mal bald nach dem verderblichen Friedensschlusse des Februars 1318 mit Cangrande, laut welches die früher, besonders auf Veranlassung Mussato's, verbannten wieder in die Stadt aufgenommen werden mussten; Mussato, der mit Recht die Rache derselben fürchtete, hatte sich genöthigt gesehen zu fliehen. Beidemal aber wurde Mussato ziemlich bald (besonders das erste Mal) wieder nach Padua zurückgerufen, hauptsächlich auf Antreiben des einflussreichen Giacomo da Carrara, der im Juli 1318 zum Signore von Padua erhoben wurde. Im Sommer des Jahres 1325 endlich waren Mussato und der Richter Pietro Campagnola, bei Gelegenheit der Krönung des Herzogs von Kärnthen in Innsbruck, zu Ludwig dem Bayern und Friedrich dem Schönen geschickt worden, um günstigere Bedingungen für ihre Stadt zu erwirken, nachdem beide kurz vorher als Gesandte durch Ludwig's Hülfe einen, allerdings sehr ungünstigen, Waffenstillstand zu

---

Mussato sagt bloss: *Praepositus ..... Ornabitque manus nostras de tegmine caprae*, was doch nicht nothwendig zu bedeuten braucht, dass man ihm Handschuhe anzog. — Vgl. übrigens über diese Dichterkrönung: Secco Polentone, da Nono aa. Oo.; Scardeonius, De antiquitate urbis Patavii etc., Basel 1560, S. 230 (auch in Thes. Antiqq. et Historr. It. von Graevius-Burmannus VI, pars III, S. 260), besonders aber Mussato, Epist. I und IV.

[1]) Der Grund, warum diese Feier nach dem Jahre 1318 nicht mehr wiederholt wurde, war aber nicht der, wie Chassang, Des essais dramatiques etc. S. 43, Anm. 1, und Burckhardt, Cultur der Renaissance I⁴ 157, nach Scardeonius angeben, dass Mussato bei Giacomo da Carrara in Ungnade fiel; im Gegentheil blieben beide bis zu Giacomo's Tode gute Freunde.

Roveredo mit Cangrande hatten herbeiführen können[1]) Der Erfolg dieser Gesandtschaft an Ludwig den Bayern. und Friedrich den Schönen war ein überaus günstiger, aber Mussato war es nicht vergönnt der Ueberbringer der freudigen Nachricht zu sein. Campagnola kehrte allein nach Padua zurück, während Mussato genöthigt war auf der Rückreise in Vicenza zu bleiben, weil sich während seiner Abwesenheit sehr bedauerliche Ereignisse in Padua abgespielt hatten.

Giacomo da Carrara, Signor von Padua, war am 22. November 1324 gestorben und sein Neffe Marsilio war ihm in dieser Würde gefolgt. Schon bevor Mussato nach Deutschland reiste, am 17. Juni 1325, hatte Ubertino da Carrara, zusammen mit Tartaro da Lendinara, den Guglielmo Dente, der mit Mussato verschwägert war[2]), einer Dirne wegen ermordet. Darauf waren die beiden vom Podestà Pollione de'Beccadelli, unter Zustimmung Marsilio's, aus Padua verbannt worden. Mussato, der mit dieser gerechten Strafe der Mörder einverstanden war, blieb auch nach diesem Vorfalle der Freund Marsilio's da Carrara, der er stets gewesen war. Andere aber fanden diese Strafe nicht genügend, und unter diesen hauptsächlich Paolo Dente, der natürliche Bruder Guglielmo's, welcher, untröstlich und nach Rache dürstend, eine schreckliche Verschwörung gegen die Carraresen anzettelte. Unterdessen nun war Mussato abgereist, und während seiner Abwesenheit, am 22. September 1325, kam es. zum offenen Aufstand. Die Verschwörer, unter denen sich auch Mussato's Bruder Gualpertino, Abt von S. Giustina, und Mussato's Sohn Vitaliano befanden, und welche ausserdem vom Podestà unterstützt wurden, fielen mit dem Rufe: „Tod den Verräthern von Carrara" über die

---

[1]) So die Cortusii (Rer. Italic. Script. XII) III, 5, wonach der Waffenstillstand am 6. Juni 1325 abgeschlossen worden war; die gleiche Stelle aus den Cortusii citirt Wychgram, Alb. Mussato 52, Anm. 2, als Beleg dafür, dass der Waffenstillstand am 10. November 1323 abgeschlossen worden sei, wovon aber bei den Cortusii nichts zu lesen steht.

[2]) Mussato hatte ja eine Tochter, Mabilia, des Paolo Dente, der jedoch nicht mit dem gleich zu erwähnenden Halbbruder Guglielmo's identifizirt werden darf, zur Frau.

Carraresen her. Nach langem Kampfe behielten die Carraresen schliesslich doch die Oberhand, aber nicht ohne viele Verluste und schwere Verwundungen, so besonders auch der schwerverletzte Marsilio, erlitten zu haben. Am 14. Dezember wurde gegen die Verschwörer die Verbannung ausgesprochen, u. A. auch gegen Gualpertino und Vitaliano Mussato, und Albertino, der unterdessen in Vicenza den Verlauf der Ereignisse abgewartet hatte, wurde, in Folge des Verschuldens seines Bruders und seines Sohnes, bedeutet, er habe sich nach Chioggia zu begeben und als Verbannter dort zu bleiben. In dieser Stadt beschloss er auch sein Leben, denn es war ihm nicht mehr vergönnt in seine Vaterstadt zurückzukehren. Im ersten Jahre seiner Verbannung hatte ihn zwar Marsilio in Chioggia besucht, ihm alles mögliche versprochen und ihn sodann auch wiederholt mit Sendungen und Geschenken aus Padua erfreut. Bald aber erkaltete das Verhältniss und als, kurz nachdem Marsilio die Stadt an Cangrande übergeben und sich von ihm zu seinem Vikar über dieselbe hatte ernennen lassen (8. Sept. 1328), Mussato nach Padua kam [Mitte September desselben Jahres[1])], in der Hoffnung nun dort bleiben zu dürfen, war er genöthigt am nächsten Tage eiligst wieder nach seinem Exil zurückzukehren, da ihn Cangrande und Marsilio nicht in Padua haben wollten und letzterer sich über Mussato's „Frechheit" zu kommen entrüstet gezeigt hatte. Ja, wenige Tage nachdem Albertino wieder in Chioggia war, erfuhr er, dass Marsilio seine Mühle, die eine wesentliche Einnahmequelle für ihn war, mit Beschlag belegt hatte[2]). Dazu kam der Schmerz über das liederliche

[1]) Das Datum 1329 bei Cortusii IV, 5 (in Muratori's R. I. Scr. XII, col. 847) ist ein einfacher lapsus calami, wie sich auf den ersten Blick ergibt. Darnach ist auch das Todesjahr Mussato's nicht 1330, sondern 1329. Vgl. noch Gloria, Atti etc. s. 5ª, t. VI 347 und s. 6ª, t. I 168 ff.; Zardo, Albert. Muss. 240 f.; Minoia a. O. 163 ff.; Riv. stor. it. II 127.

[2]) Unter andern Vortheilen, die Marsilio aus der Uebergabe Padua's an Cangrande zog, war auch der, dass ihm die Güter von S. Giustina, dessen Abt der verbannte Bruder Mussato's, Gualpertino, gewesen war, geschenkt wurden. Nun nahm Marsilio auch Albertino's Mühle, indem er vorgab, sie gehöre zu den Gütern des Klosters S. Giustina, wogegen Albertino, wie er berichtet (De gestis Ital. post Henr. VII., Buch XII, Rer. Ital. Scr. X 762),

Leben seines Sohnes Vitaliano, über das sich Mussato in der Vorrede zum Ludovicus Bavarus bitter beklagt, und so starb er in ziemlich unerfreulichen Verhältnissen in Chioggia am 31. Mai 1320 im Alter von 67 Jahren und ungefähr 8 Monaten.

2. Seine Werke.

Die grösste Bedeutung hat Mussato heutzutage als zuverlässiger Geschichtsschreiber. Unter seinen Geschichtswerken ragt das früheste derselben durch Genauigkeit und Wahrheitsliebe hervor, die Historia Augusta de Gestis Henrici VII. Caesaris in sechzehn Büchern. Sodann schrieb Mussato noch De rebus gestis Italicorum post mortem Henrici VII., wovon uns in den Ausgaben zwölf Bücher überliefert sind, davon 9—11 in Hexametern. Buch 8—12 behandeln, im Widerspruch mit dem Titel, bloss Paduanische Angelegenheiten; das 8. Buch schliesst sich nicht an das 7. an, sondern dazwischen befindet sich eine Lücke von zwei Jahren. Nach dem 8. Buche finden wir eine Lücke von ca. drei Jahren; 9—11 beschreiben die Belagerung Padua's vom Jahre 1320 und das 12. Buch nimmt die Geschichte Padua's erst mit dem Jahre 1325 wieder auf, um sie bis zum Frühjahr 1329 weiterzuführen. Minoia hat aber einen Vatikanischen Codex, Nr. 2962, eingesehen, in dem die Historia Augusta und die Res gestae Italicorum enthalten sind und wo das letztere Werk in vierzehn, ausschliesslich prosaische, Bücher zerfällt; Buch 8—14 treten da an Stelle von 8—11 der andern Hss.; das Buch 8 der Vat. Hs. ist ganz neu und kommt nach Buch 7, während Buch 8 der alten Ausgaben einen Theil (das 5. Kapitel) des Buches 9 des Vat. Codex ausmacht. Der letzte Theil des 9. Buches der Vatik. Hs. bis zum 14. Buche inclusive ist wieder ganz

umsonst protestirte. Es scheint jedoch als hätte sich der sonst so sehr wahrheitsliebende Mussato aus Hass gegen Marsilio zu Uebertreibungen verleiten lassen und als wären seine Klagen, besonders in der XIII. Epistel, über seine Armuth nicht gar wörtlich zu nehmen (vgl. Gloria, Atti etc. s. 5[a], t. VI 33 und 34 nebst Anm. 2; Zardo, Alb. Muss. 238 f, wozu jedoch in Widerspruch steht was S. 279 gesagt ist, und andererseits Wychgram, Alb. Mussato 56 f.; Minoia a. O. 161).

neu und tritt an die Stelle von Buch 9—11 der früher bekannten Hss., d. h. also der drei Bücher in Hexametern (in denen Vergil nachgeahmt ist), deren ganzer historischer Inhalt im 12. Buche des Vatikanischen Codex enthalten ist und die als ein Werk für sich aufzufassen sind[1]). — Auf das 14. und letzte Buch der Vatikan. Hs. würde als Schluss des ganzen Werkes das Buch 12 des bisher bekannten Textes folgen. Da jedoch das 14. Buch des Vatikanischen Codex mit Juli 1321 schliesst und das 12. Buch der alten Ausgaben vom Jahre 1325 bis Frühjahr 1329 geht, so bleibt immerhin eine Lücke von mehreren Jahren bestehen, während allerdings die übrigen Lücken zum grossen Theile durch die Vatikanische Hs. verschwinden sollen[2]).

Mussato's drittes und letztes Geschichtswerk, sein Ludovicus Bavarus, schildert in kräftigen Zügen die Romfahrt Ludwigs des Baiern. Da die darin zuletzt behandelten Ereignisse in den Mai 1329 fallen, so haben wir

[1]) Dass dem so sei geht nicht nur daraus hervor, dass diese drei Bücher in Hexametern sich auch für sich allein [d. h. gesondert von den prosaischen Geschichtsbüchern, die die betr. Hss. überhaupt nicht mittheilen, z. B. in zwei Hss. der Ambrosiana N 288 sup. und O 151 sup. (s. Bethmann im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde ed. G. H. Pertz, XII, Hannover 1874, S. 610) und in einer Hs. des Grafen von Leicester zu Holkham in der Grafschaft Norfolk (s. Pertz' Archiv IX 504), und das zweite und dritte Buch für sich allein im Vatikan Codex 1361 (aus der Ottoboniana, s. Pertz' Archiv XII 366 und vgl. Minoia a. O. 196)] finden, sondern schon direkt aus Mussato's Worten im Prolog zu diesem Epos, worin dasselbe ausdrücklich von seiner „Historia", in der das gleiche in einem höheren Stile bereits für die Gelehrten berichtet sei, geschieden wird. Die metrische Bearbeitung war dagegen für die weniger gelehrten bestimmt (s. die Stelle bei Muratori, Rer. Ital. Scr. X 687 und w. u. B 6; vgl. Minoia a. O. 193 ff.). Durch die obige Zusammenstellug erhalten wir 15 prosaische Bücher der Res gestae, und da die Historia Augusta deren 16 hat, so gelangen wir zu der Zahl von 31 Büchern in Prosa, aus denen nach Secco Polentone diese beiden Geschichtswerke zusammen bestehen, ein neuer Beweis, dass die Bücher in Hexametern nicht dazu gehören.

[2]) Vgl. Minoia a. O. 242 ff. — Auch nach der Ueberlieferung des Vatikan. Codex 2962 behandelt Mussato vom 2. Kapitel des 9. Buches an bloss Paduanische Angelegenheiten.

in diesem Buche ein glänzendes Beispiel von unseres Dichters Thätigkeit und Geistesfrische bis in seinen Tod[1]).

Ausser der Ecerinis, die wir ausführlich zu besprechen haben werden, hat Mussato zahlreiche kleinere lateinische Dichtungen verfasst, die zum Theil die wichtigste Quelle für seine Biographie bilden, besonders die Episteln, von denen wir achtzehn, theils in Hexametern, theils in Distichen verfasst, besitzen, und die Elegien, deren uns drei überliefert sind. Die erste ist bereits oben (S. 12) erwähnt; die dritte ist ein Ovidanischer Cento (aus den fünf Büchern Tristien) und enthält Mittheilungen und Ermahnungen an seinen Sohn; die zweite (Somnium etc.) ist bloss in Hexametern geschrieben. Auch sieben Soliloquien (religiösen Inhalts; das erste in Hexametern; 2—5 in Distichen; 6 ist ein Hymnus über die Passion Christi in 14 Sapphischen Strophen — je 8 Sapphici minores und ein Adonius —, 7 eine Peroratio über das alte und neue Testament in Distichen)[2]), ein kleines hexametrisches Gedicht zur Feier der Ueberführung der heiligen Reliquien des Evangelisten Lucas nach S. Giustina, und 2 Distichen als Antwort auf zwei andere Distichen, mit welchen der Notar Matteo Piegaferro aus Vicenza eine Sendung Oel an den verbannten Mussato begleitete, haben wir von ihm[3]).

[1]) Dass das Buch ein Fragment sei, wie man früher glaubte, scheint keineswegs der Fall, s. Gerh. Weltzien, Untersuchung ital. Quellen zum Römerzuge Ludwigs des Baiern, Hall. Diss. 1882, S. 31 ff., und Friedensburg, Geschichtsschr. der d. Vorzeit, 14. Jahrh. Bd. IV, S. X f.

[2]) Allgemein wurden Mussato auch zehn Eklogen in Hexametern, die sich in den Gesammtausgaben seiner Werke finden, zugeschrieben. Minoia hat aber nachgewiesen (S. 198 und 205 f.), dass, aus Gründen des Inhalts, diese Eklogen frühestens 24 Jahre nach Mussato's Tod, und zwar wahrscheinlich von einem damals 29 Jahre und 9 Monate alten Dichter, wie man aus einer Stelle in der 10. Ecloge schliessen möchte, geschrieben sein können. Wahrscheinlich seien sie erst nach 1358 verfasst. Vgl. auch Gaspary aa. Oo.

[3]) **Herausgegeben** sind die vorstehenden Werke Mussato's vollständig, unter den Auspizien des Venezianischen Senators Dominicus Molinus, Venedig, Typogr. Pinelliana, 1636, in fol., durch Felix Osius, Laurentius Pignorius und Nicolaus Villanus, zugleich mit einigen Geschichtswerken anderer Autoren. Mussato's Werke zerfallen dort in drei Sektionen, von denen die erste die Historia Augusta, die zweite die Res gestae Ital. post mortem Henrici VII. und den Ludovicus Bavarus, die dritte endlich die poetischen Werke enthält.

Ferner kennen wir seit kurzem noch eine Reihe kleinerer Gedichte, die Mussato an Lovato und andere schrieb, zum

---

Jede Abtheilung ist besonders paginirt. Wiederholt wurde diese Ausgabe 1722 im Thesaurus Antiqq. et Historr. Italiae von Graevius-Burmannus, t. VI, pars 2, wo die Werke Mussato's in zwei, jede für sich paginirende, Abtheilungen zerfallen, die erste die historischen, die zweite die poetischen Werke enthaltend; daneben ist die Paginirung der Princeps angegeben. Die Historia Augusta Henrici VII. Caesaris und der Ludov. Bavarus sind, nach der Venezianer Ausgabe, wiederabgedruckt in: Veteres scriptores de Caesaribus et Imperatoribus Germanorum ed. a Justo Reubero, Frankf. a. M. 1726, S. 833—952 und 991—1000. Die drei historischen Werke und die Ecerinis wurden ferner (1727) mit Zuhülfenahme zweier Ambrosianischen und einer Estensischen Hs. auf Pergament vom Jahre 1287 (VI, G. 1. der Estens. Bibl. zu Modena, s. Archiv der Gesellschaft für ältere d. Geschichtsk. XII 698 — die Ausgabe von 1636 beruhte auf Paduanischen, Vicentinischen und Venezianischen Hss.) von Muratori im 10. Bande der Rerum Ital. Script. verbessert [der Prolog zur Historia Augusta und der zu den Res gestae Ital. findet sich erst bei Muratori, während die Venezianer Ausgabe und der Graevius-Burmannische Thesaurus nur des Osius Commentar zum Prologe der Historia Augusta wiedergeben, s. im Thesaurus Graev.-Burmann. VI, p. 2, S. (3) und Murat., Rer. It. Scr. X, S. 3], aber mit dem ganzen Ballast der alten Commentare, wieder herausgegeben. Der Ludovicus Bavarus allein ist auch von Böhmer, fontes rer. Germ. I 170—189, nach Muratori, doch etwas sorgfältiger, wieder abgedruckt. Die Ecerinis allein theilt Minoia im Appendix zu seinem Buche über Albertino Mussato vollständig und mit verschiedenen ganz neuen Druckfehlern mit.

Uebersetzt in's Italienische ist das zweite der drei Bücher in Hexametern, die das Epos von der Belagerung Padua's im Jahre 1320 bilden, durch Gennari (Raccolta d'opuscoli filologici e scientifici, tomo 36, Venezia, Occhi, 1781; s. Zardo, Alb. Mussato 265), der Ovidianische Cento durch Niccola Mussato (Padova 1802; s. Zardo ib. 314) und die Ecerinis dreimal: von Luigi Mercantini (Palermo 1868), von Dall'Acqua Giusti (Venezia, Antonelli, 1878, auch in Esercitaz. scientif. lett. dell'Ateneo Veneto, vol. 7, fasc. I), und von Federico Balbi (s. Zardo ib. 331), sämmtlich in Versen; in's Deutsche die Historia Augusta und der Ludovicus Bavarus in Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, XIV. Jahrh., Bd. 1 und 4, durch Friedensburg.

Handschriften der Werke Mussato's sind sehr zahlreich. Für die Ecerinis werde ich dieselben, soweit sie mir bekannt geworden sind, w. u. vollständig verzeichnen; für die andern Werke sind zwei Vatikanische, zwei Ambrosianische und eine Hs. aus Holkham (in letzterer finden sich ausser dem Epos über die Belagerung Padua's noch andere Gedichte Mussato's) bereits erwähnt (s. o. S. 21 f.), die für die verschiedenen Ausgaben benutzten kurz angedeutet, und hier sei nur noch auf Valentinelli, Bibl. manuscr. ad S. Marci Venet. VI 108; Münchener Hofbibliothek Cod. lat. 89 (16. s.); Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XII 610; 667;

Theil kleine Streitgedichte, von denen bereits die Rede war[1]). Darunter findet sich eine Epistel, die theilweise dem 1. Briefe des 1. Buches Tristium nachgeahmt ist[2]), desselben Werkes also, das ihm auch zu einem Cento gedient hat.

Ausserdem hat Mussato noch zwei Episteln, die eine Priapeia, die andere Cunneia betitelt, geschrieben, die ihres obscönen Inhalts wegen von den alten Herausgebern nicht mitgetheilt worden waren, in jüngster Zeit aber dennoch einen Herausgeber gefunden haben[3]), sowie einige Werke, die uns nicht erhalten sind, worunter wahrscheinlich eine Selbstbiographie[4]). Endlich verfasste Mussato auch Argumente zu den Tragödien Seneca's, welche diese letzteren in einer ganzen Reihe uns erhaltener Handschriften begleiten[5]).

In italienischer Sprache haben wir von ihm ein einziges, kleines Denkmal, das nicht günstig über seine Handhabung der Muttersprache urtheilen lässt, nämlich ein ganz unverständliches Antwortsonnett an Antonio da Tempo[6]).

668; Jac. Phil. Tomasinus, Bibliothecae Patavinae manuscriptae publicae et privatae, Udine 1639, S. 133; die gleich zu erwähnenden Ausgaben einzelner kleinerer Gedichte und w. u. S. 25 Anm. 3 und 5 und S. 26 Anm. 4 verwiesen.

1) Herausgegeben von L. Padrin a. O.

2) s. Novati, Giorn. stor. d. lett. it. XI 202 Anm. 1.

3) Im Giornale degli eruditi e curiosi (Padova 1. Januar. 1885) Bd. V, S. 126; s. Riv. stor. it. II 129 Anm. 2; Padrin a. O. S. 61, der auch Bemerkungen zur handschriftlichen Ueberlieferung dieser beiden Gedichte macht, und vgl. zu obigem Tiraboschi V, Buch III, Cap. III, § 5 Anm. (S. 591 Anm.); Zardo, Alb. Muss. 299 f.

4) s. Novati, Arch. stor. per Trieste etc. II 91 f.; Zardo a. O. 272 ff. und 316; Minoia 172 f. und vgl. ib. 23. Colfi, a. O. S. 24 und Anm. 1, zweifelt daran.

5) vgl. Zardo, a. O. 317 u. Anm. 1; Fabricius (dilig. Io. Aug. Ernesti), Biblioth. lat. II 137. Sie stehen auch in einem Londoner Codex, Addit. 17381, in Pariser Hss. B. N. f. l. 8027; 8035 u. s. w. bei den Tragödien Seneca's. Vgl. ferner Senecae Tragoediae rec. Peiper et Richter (Leipzig 1867), S. XLIIII. — Der eben erwähnte Codex B. N. f. l. 8027 enthält unmittelbar hinter den Tragödien Seneca's mit Mussato's Argumenten die Ecerinis, s. Seite 27 in der Anm. unter Nr. 18.

6) ed. Fr. Novati in Archivio stor. per Trieste etc. I 140.

3. Mussato's Sprache, Vorbilder und litterarisches Programm mit besonderer Berücksichtigung seiner Ecerinis.

Bei Beurtheilung der Latinität Mussato's muss man nicht vergessen, dass wir uns zu Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrh. befinden, und dass wohl ein guter Theil der Verstösse gegen Sprachrichtigkeit und Metrum auf Rechnung der mangelhaften Ueberlieferung und Ausgaben kommen dürfte. So ist denn sein Latein, besonders in der Poesie, für seine Zeit entschieden lobenswerth und z. B. reiner als das Dante's, obwohl es, wie natürlich, demjenigen Petrarca's nachsteht[1]); wogegen freilich nicht zu läugnen ist, dass in der Prosa „sein Stil holpricht und oft bis zur Unverständlichkeit ungeschickt" ist[2]). Immerhin werden wir somit wenigstens in Bezug auf den Dichter Mussato sagen können, dass er mit Recht als einer derjenigen gelte, die der lateinischen Sprache zu neuem Glanze verhalfen, und als solchen stellen ihn auch Coluccio Salutati und Secco Polentone hin[3]). Für die Prosa waren Mussato's Vorbilder Livius und Sallust, für sein Epos von der Belagerung Padua's durch Cangrande Vergil, für die kleineren Dichtungen Ovid, für die Ecerinis[4]) aber, zu der

---

[1]) Wenn Novati, Arch. stor. p. Trieste II 82 Anm., sich zur Behauptung versteigt, auch Petrarca habe nicht so lateinisch schreiben können wie Mussato, so ist mir das schwer begreiflich und vollends in Bezug auf die Prosa unverständlich.

[2]) s. Friedensburg, Geschichtsschreiber der d. Vorzeit 14. Jahrh., Bd. I, S. 35; Gaspary, aa. Oo. 398 ff., bezw. 342 ff.

[3]) s. Novati, Arch. st. p. Trieste II 81 f. und Giorn. st. d. lett. it. VI 187; Zardo a. O. 283 und vgl. oben S. 9 f.

[4]) Von Hss. der Ecerinis sind bis jetzt bekannt: Vor allem die vier Hss., welche für die Editio princeps benutzt wurden: 1) eine Venetianische Hs. vom Jahre 1378 (*V*); 2) eine Paduanische aus dem Museum des Antonius Mussatus vom Jahre 1390 (*M*); 3) eine Paduanische die dem Abte Albertino Barisonio gehörte (*P*); 4) eine Paduanische, Lorenzo Pignoria gehörige Hs. aus dem Jahre 1608 (*Pign.*), die aber aus einem ungefähr 200 Jahre älteren, ziemlich guten Papiercodex stammt, den wir als 5) bezeichnen könnten. Mit den vier für die erste Ausgabe benutzten Hss. hat Muratori zwei Hss. aus der Ambrosiana, von denen 6) die eine, auf Pergament, sehr alt sein (*I*), 7) die andere, auf Papier, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhs. stammen soll (*II*), verglichen. Die erstere scheint identisch zu sein mit jenem

wir uns nunmehr wenden, Seneca. Jedoch war diese Nachahmung mehr eine äusserliche; sie beschränkt sich auf die

Ambrosianischen Pergamentcodex des 14. Jahrhs., der „sämmtliche“ (? nach Muratori's Meinung gehörte dazu auch die Achilleis) Schriften Mussato's enthielt (und den Muratori auch zur Emendation des Textes der Geschichtsbücher benutzte, s. Rer. Ital. Scr. X 3), was von keiner der sechs Ambrosianischen Hss., die uns nach Bethmann's Angaben (Pertz' Archiv XII 610) Mussatische Werke überliefern, der Fall zu sein scheint. Dagegen dürfte die Hs. *II* mit einer der fünf von Bethmann a. O als die Ecerinis enthaltend erwähnten identisch sein, so dass wir bloss vier weitere Ambrosianische Codices anzusetzen hätten. Als 12) und 13) kämen zwei Papierhss., die früher in S. Croce zu Rom die Nummern 289 und 292 trugen (s. Bethmann, Pertz' Archiv XII 400) und jetzt wahrscheinlich der Biblioteca Vittorio Emanuele zu Rom angehören. 14) Aus der Kgl. Universitätsbibliothek zu Padua führt Bethmann a. O. 669 unter Nr. 1 eine weitere Hs. aus dem 14. Jahrh. (Pergament) an; a. O. 697 f. zwei aus der Estensischen Bibliothek zu Modena: 15) VI, D. 16 und 16) VI, G. 1 (über letztere vgl. w. o. S. 24 Anm.). 17) In der Münchener Hofbibliothek Cod. lat. 15772 aus dem Jahre 1394 f.º 41—52 (in Italien geschrieben). Ferner 18) eine Pergamenths. des 14. Jahrh. in der Nationalbibl. zu Paris, lat. 8027, die bloss den Anfang der Tragödie enthält; 19) eine im British Museum, auf Pergament, vom 15. Jahrh., Harleian 3565; 20) eine andere im Brit. Mus., Perg., aus dem Ende des 14., Addit. 11987. Dieser Codex, der ausser der Ecerinis auch noch Mussato's Somnium in aegritudine apud Florentiam und die Tragödien Seneca's enthält, ist von Coluccio Salutati geschrieben, s. Catal. of additions etc., London 1850, S. 23 (Jahr 1841); 21) eine Perghs. aus dem 14. Jahrh. in der Magliabecchiana zu Florenz, VII, 6, 92, mit dem unter Einwilligung des Dichters geschriebenen und 1317 vollendeten Commentar Guizzardo's, eines Freundes Albertino's (vgl. o. S. 11 Anm. 3 und Zardo in Riv. stor. ital. VI 497 ff.). — Bei den mir zugänglichen Hülfsmitteln ist es mir leider nicht möglich, bestimmtes über die Hss. 1—6 anzugeben. Nr. 2 ist in dem drei Jahre nach der Editio princeps von Jac. Phil. Tomasinus publizirten Katalog (Bibliothecae Patavinae manuscriptae publicae et privatae, Utini 1639) auf S. 120 als Giov. Franc. Mussato gehörig verzeichnet. Es heisst dort: *Albertini Musati Historia sui temporis et Carmina. fol. membr. Haec eadem quae auspiciis illustrissimi Dominici Molini bonae memoriae Senatoris prodit Venetiis.* Möglicherweise ist diese Hs. jetzt in der Bibliothek des bischöflichen Seminars zu Padua, denn G. Valentinelli erwähnt in der Vorrede zu seinem Buche Della Biblioteca del Seminario di Padova, Venezia 1849, die kürzlich von einem gewissen adligen Herrn Alvise Mussato an das Seminar vermachte Bibliothek, sagt jedoch im Buche selbst nichts weiteres darüber und gibt auch den Bestand derselben nicht an, so dass wir nicht wissen, ob es sich um die alte Bibliothek der Familie Mussato handelt und ob der betreffende Codex noch dabei war. Möglich auch, dass die Hs. durch die Bibliothek von S. Giovanni

Form, das Metrum und die Wiederholung der stereotypen Gedanken und Bilder, denn was den inneren Kern betrifft,

---

di Verdara, welcher ein Lodovico Mussato Schenkungen machte (s. Valentinelli, Bibl. ms. ad S. Marci Venet. I 88), in die Universitätsbibliothek zu Padua gelangt ist (s. w. u.), da sie ja in der Marciana zu Venedig nicht zu sein scheint. — Nr. 4 erwähnt Tommasini als in seinem Besitze befindlich [Pignoria war ja bereits 5 Jahre (1531) vor dem Erscheinen der Venetianer Ausgabe (und wenige Wochen vor Felice Osio) an der Pest gestorben (s. Jac. Phil. Tomasinus, Elogia Virorum Literis et Sapientia Illustrium, Padua 1644, S. 209 und 251)] auf S. 133 seines Katalogs der paduanischen Bibliotheken: *Albertini Musati Tragoedia Eccerinis, Laurentii Pignorii Cl. Viri manu descripta ex vetusto codice. 4. ch.* Tommasini hat jedoch seinerseits seine Bücher der Bibliotheca S. Mariae in Vantio Patavii, die er selber errichtete, geschenkt(s. a. O. S. 126). — Ferner erwähnt Tommasini S. 86 eine handschriftliche *Albertini Mussati Eccerinis*, die dem Laurentius Pignorius zu Padua gehört hatte, durch Testament aber in den Besitz des Venezianischen Senators Domenico Molino, unter dessen Auspizien ja die 1627 begonnene und 1636 endlich erschienene Ausgabe der Werke Mussato's zu Stande kam, übergegangen war. Möglicherweise ist das die Hs. Nr. 1 (*V[enetus]*), denn einerseits ist es kaum anzunehmen, dass ein im Besitze des Lorenzo Pignoria und später des Domenico Molino befindlicher Codex nicht zur Herstellung des Textes herangezogen worden wäre, und andererseits hat Tommasini in seinem Katalog der Hss. in den öffentlichen und privaten Bibliotheken zu Venedig (Biblioth. Venetae mss. publ. et privatae, Utini 1650) keine Mussato-Handschrift verzeichnet. Endlich führt Tommasini S. 19 unter Pluteo XIV an: *Tragoedia Eccerini Albertino Mussato autore. Quam nuper cum aliis Operibus Historicis et Poeticis Mussati evulgavit Amicus noster Felix Osius Meliolanensis* (sic!), als zur Bibliotheca S. Joannis in Viridario Patavii gehörig. Haben wir in diesem Codex eine von den Herausgebern der Venezianer-Ausgabe nicht benutzte Hs. zu sehen, oder ist er = Nr. 3? Ich kann die Frage nicht entscheiden, sondern nur bemerken, dass Tommasini nichts von einer Schenkung des Abtes und Professors an der Universität zu Padua (*Gymnasium Patavinum*) Albertino Barisonio an die erwähnte Bibliothek sagt, während er S. 10 und bei Angabe der einzelnen Hss. die dieser Bibliothek gemachten Schenkungen verzeichnet. Andererseits wäre es auffallend, wenn der Paduanische Codex *P* (Nr. 3) wirklich eine andere Hs. gewesen wäre, dass Tommasini dieselbe in seinem Katalog nicht aufgeführt haben sollte. Jedenfalls muss sich der von Tommasini angeführte Codex jetzt entweder in der Universitätsbibliothek zu Padua, oder wahrscheinlicher in der Markusbibliothek zu Venedig befinden, da im Jahre 1784 die Bibliothek des 2 Jahre vorher aufgehobenen Klosters S. Giovanni di Verdara unter die beiden genannten Institute, jedoch mehr zu Gunsten des letztern, vertheilt wurde (s. [Marco Girardi], Relazione storico-descrittiva sulla regia Bibliot. Universitaria di Padova, 1872, S. 25, und Valentinelli,

so hat Mussato Seneca noch nicht zu erfassen vermocht und steht er, wie wir sehen werden, unter andern Einflüssen. Insofern aber Mussato der erste gewesen ist, der die fünf Akte, den Chor, den jambischen Trimeter und die lyrischen Masse der Chorgesänge wieder einführte, kann man ihn mit Recht den Schöpfer der Renaissancetragödie nennen. Dass er in der Ecerinis Seneca nachgeahmt, das würden wir aus dem Werke selber leicht entnehmen können, auch wenn uns das Mussato nicht ausdrücklich mehrmals, besonders in der ersten Epistel, versicherte. Aus derselben erfahren wir auch, warum sein Vorbild nur Seneca sein konnte: Zu seinem grössten Bedauern verstand er kein Griechisch, und Sophokles kennt er als das von seinem römischen Nachahmer nicht erreichte Vorbild nur dem Namen nach. Da diese erste Epistel eine Art litterarisches Programm für seine Tragödie bildet, so kann ich es nicht unterlassen, hier ihren Inhalt mitzutheilen.

Im Eingang der Epistel fragt sich der Dichter, warum man ihm solche Feierlichkeit wie die Dichterkrönung zu bereiten gedenke. Er sei doch weder Ovid, noch Livius, noch Catull, noch Vergil, warum bestimme man ihm also solche Ehre? Da er, was seine Person betreffe, eine solche Ehre doch nicht verdient habe, so müsse sie seinen Werken zukommen. Aber welchem derselben? Etwa der Ecerinis[1]), die, zwar nur ein kleines Gedicht in tragischem

Biblioth. ms. ad S. Marci Venet. I 88). Möglicherweise ist er eine der beiden Pergamenthss. Appendix auct. Lat. XII. Poetae 25. oder 76., die Bethmann, Pertz' Archiv XII 643, aus der Marciana aufführt, während der ebendaselbst unter Nr. 121 verzeichnete Papiercodex das oben unter 5) erwähnte Original von Pignoria's Copie sein könnte. Nr. 25 enthält ausser der Ecerinis auch noch die Tragödien Seneca's und soll, wie auch Nr. 76 und 121, aus dem 15. Jahrhundert stammen. Zusammen hätten wir also mindestens 22 Hss., doch ist ihre Zahl in Wirklichkeit gewiss eine weit grössere. Merkwürdigerweise befindet sich in der Antoniana kein einziger Codex mit Mussato's Werken (vgl. den Katalog Minciotti's, Padua 1842, und den Ant. Maria Josa's, Padua 1886).

[1]) Dass Mussato seine Tragödie *Ecerinis* und deren Held *Ecerinus*, und nicht, wie es fast durchweg geschieht, *Eccerinis* und *Eccerinus* genannt habe, ist durch verschiedene Stellen seiner Werke auser allen Zweifel gesetzt. So lautet an dieser Stelle der Vers (v. 19):

Versmass, immerhin Vergnügen bereite? Oder seiner Geschichte Heinrich's VII.? Diesem Kaiser habe er aber durch seine Verherrlichung nur sein Recht widerfahren lassen und seine Thaten dürften nicht der Fruchtbarkeit seines, des Erzählers, Geistes zugeschrieben werden. Nicht er, sondern der verstorbene Kaiser müsse geehrt werden, dessen Thaten sollten sie stets eingedenk sein und die Gräuelthaten Ezzelin's verabscheuen. Was aber seine, des Mussato, Schriften anlange, so befinde sich gutes und nachahmenswerthes darin, aber auch vieles vor dessen Nachahmung man sich hüten müsse. Nicht den Dichter, sondern nur dessen Werke

---

Sive Ecerinis erit, quae tot solatia praebet,
Edita sub tragicis parua camena metris,

und in der 4. Epistel heist es v. 27 f.:

Ne minus haec tragico fregit subsellia uersu,
Grata suis meritis sic Ecerinis erat.

Vers 27 der 1. Epistel lautet:

Execrate odiis Ecerini facta profani

und gegen Ende derselben Epistel finden wir:

Sic ego non ualui lacrimosos pandere partus
Saeua tuos alio strips Ecerina modo.

Ebenso ist in der 5. Epistel die Form *Ecerinus* dreimal durch den Vers gesichert: v. 27, 60 u. 62.

In der Tragödie selber heisst es:

Act. I v. 14: Parens eburno vestĕr Ĕcĕrīnūs toro est.
Act. II v. 21: Ecerinus erat in ambitum flagrans suum.
ib. v. 47: Tunc fōuit odia Ecerinus exacuens dolo.
„ „ 55: Dolis et astu traxit Ecerinus suo.
Im 2. *Chorliede:* Aspirans (*ī!*) saeuas Ecerinus iras (*Sapph. min.*).
Act. III 2. *Scene:* Inclīte Ĕcĕrīne parce, da fandi locum.
ib.: Ecerine, crede, carior Saulus fuit.
Im 3. *Chorlied v.* 5: En atrox Ecerinus citus aduolat (*Asclep. min.*).
Act. IV Sc. II v. 7: Iam, iam occupatā Brīxĭa Ĕcĕrīnūs ferox.
„ „ „ 19: A quo reuerti constăt Ĕcĕrīnūm loco.
„ „ „ 49: Illum sequentes. Capitŭr Ĕcĕrīnūs statim.
Act. V v. 19: Genetricis ōrā. Ĕcĕrīnus occurrit nouus.

Im Epos von der Belagerung Padua's, Murat. Rer. Ital. Scr. X 690:

Nota satis nobis Ecerini gesta nefandi.
. . . .
Cognita cum fuerint Ecerini facta profani.

Ecerinis nennt die Tragödie auch beständig Secco Polentone.

müsse man im Auge haben, und wenn man nach deren Lektüre ihn für würdig erachte den kleinen Dichtern beigezählt zu werden, so werde er dafür dankbar sein. Man solle ihn jedoch vorher genau lesen, damit man ihm nicht mehr gebe als er werth sei[1]). Er gehe zwar dem Ruhme für sein Gedicht nicht aus dem Wege, wenn er nur richtig geschätzt werde. Wenn man ihm dann andere vorziehe, so werde er zufrieden und nicht missgünstig sein und auch dann die Schriften derjenigen, die bedeutender seien als er, ehren und die eigenen mit Recht für minderwerthig erachten[2]) Wenn Rom ihn nicht zu seinen Dichtern zählen wolle, so werde er wenigstens sicher in seinem Padua gelesen werden. Der Weihnachtstag, an welchem man ihn zum Dichter krönen wolle, werde bald da sein. — Es folgt darauf die Beschreibung des in Aussicht genommenen Programms der Feier.

Jedenfalls seien seine Gedichte von aller Missgunst frei und zum mindesten werden sie Niemandem schaden[3]).

Sein Geist, entzündet von tragischem Feuer, habe schwierige Takte zu tragischem Masse vereinigt[4]). Eine Muse habe ihn, mit Zustimmung der übrigen, zum tragischen Werke aufgerufen. Er wisse es nicht, welche es gewesen sei, aber in wilden Jamben sei sie erglänzt und der Kothurn habe die Metren zugetheilt[5]). Die zornige Tragödie dulde kein schamloses Lachen, und keine erdichtete Erzählung dürfe mit ihren Versen spielen[6]). — Es folgt darauf die

---

[1]) Expedit hoc igitur (*ū, s. Gaspary, Anh.*), ut me experiare legendo,
Ne pluris merces, quam pretieris, emas.

[2]) Tunc quoque maiorum uenerabor scripta meorum,
Et mea tunc rebor iure minora suis.

[3]) Nulla parte nocens indetractabile carmen
Constabit nulli posse nocere meum.

[4]) Uerum equidem mea mens tragico succensa calore
Traxit difficiles ad sua metra modos.

[5]) Nescio quae fuerit, rabidis flagrabat Iambis,
Quique ministrabat metra cothurnus erat.

[6]) Non amat obscoenos irata Tragoedia risus,
Uersibus alludit fabula nulla suis.

Vgl. Beiträge I, S. 27. Demnach werden wir erwarten müssen, dass sich Mussato in seiner Ecerinis streng an Ueberlieferung und Sage gehalten habe.

Aufzählung der Dramen Seneca's: Hercules Oetaeus, Hercules Furens, Troades, Agamemnon, Phaedra, Medea, Oedipus, Octavia, Thyestes[1]). — Sodann fährt Mussato fort: „Die Thaten der Fürsten erwähnt die Tragödie und die edeln Namen der Könige, während ein jäher Sturz die geborstenen Häuser zermalmt. Der furchtbare Blitz fährt in die höchsten Thürme und verschont die niedrige Hütte[2]). Durch der Tragödie Versmass wird das Leid der Grossen besungen und der edle Gesang kann sich nur auf Edle beziehen. Die Stimme der Tragödie bildet starke Naturen heran, geeignet den Wechselfällen des Schicksals zu widerstehen, und vor ihr muss die thörichte Furcht schwinden; nur die Beharrlichkeit kann im Unglück siegen, aber der ungebildete Mann besitzt dieselbe nicht, während der besiegte Krösus auch als Gefangener stark bleiben wird. Andererseits wird aber auch der Sieger daran denken,

Vergleiche auch mit dem eben citirten Distichon folgende Verse im Cento aus Ovid's Tristien (S. 93 der Venet. Ausg. 1636):

Nobilitas suadet, tragicos ut persequar ignes.
. . . .
Omne genus scripti grauitate Tragoedia vincit,
Materiam nostri semper amoris habet.
Non tenet obscoenos deflexa Tragoedia risus,
Nullaque praeteriti uerba pudoris habet.

(Tristia II 407; 381 f.; 409 f., mit starken Aenderungen, besonders auch in Bezug auf den Sinn.)

[1]) Mussato erwähnt also bloss die Phoenissae, oder Thebais, nicht, weil sie, schon wegen der fehlenden Chorgesänge, jederzeit als Fragment erkannt waren.

[2]) Dieser Gedanke, dass die Höchsten dem Unglück am meisten ausgesetzt sind (und der weiter unten angeführte, dass in den Palästen der Fürsten die meisten Verbrechen geschehen), findet sich bekanntlich, wie überhaupt häufig auch in anderen Dichtungen der Römer, im Uebermass in der alten Tragödie. Ich erwähne aus der lateinischen Tragödie nur: den 4. Chorges. in der Phaedra (v. 1123 ff. nach Leo); den 1. Chorges. im Agamemnon (v. 57 ff.); den Chorges. nach dem 4. Akte im Oedipus (v. 882 ff.); den Chorgesang nach dem 2. Akt im Herc. Oet. (v. 583 ff.); den 1. Gesang des Chores bei Gelegenheit seines Wechselgesanges mit Octavia am Schluss des 5. Akt. der Octavia (v. 877 ff., bes. v. 895—898); vgl. auch Thyestes' Worte an seinen Sohn Tantalus (Thyest. 446 ff.). — Der gleiche Gedanke kehrt auch wieder im Cento aus Ovid's Tristien (Ausg. 1636, S. 96 der metr. Werke Mussato's = Trist. III 4, v. 3—18, 21—26, 31—34; I 1, 87 f.; — v. 89 f. hätte dort auch gleich Platz finden können).

dass er hätte besiegt werden können, und so eine nimmer ruhende Furcht das bekümmerte Herz beklemmen. Das wandelbare Glück macht den Stoff um so geeigneter für die Tragödie, je höher herab die Reiche stürzen, und dann lässt der Cothurnus laut die Klage erschallen in traurigen Worten und unbändigem Archilochischem Versmass.

Von unberechenbarem Vortheile für die Sterblichen ist diese Art des Gesanges, denn sie zeigt, wie eitel unser Glück ist, wie keine Herrschaft in keinem Königspalaste sicher ist und wie nur der ewige Wechsel Bestand hat[1]). Der Purpur bedeckt unter seiner rothen Farbe bittere Sorgen und die eitle Ruhmsucht bringt die übermüthigen Fürsten zu Falle. Aus klarem Golde trinkt man das Getränk des Todes, und auf dem königlichen Tische stehen auch oft verdächtige Speisen[2]) und darüber hängt hoch oben ein scharfes Schwert; Neid und Argwohn sind dort beständig zu Gaste. Jede Wand ist das erschütternde Bild des Todes, und was immer angesichts derselben ist bringt Verderben.

In den Tafeln der Tragödie stehen verzeichnet die Kämpfe des wechselvollen Lebens, voll von Grausamkeiten aller Art. Der durch den Untergang der Colchierin veranlasste Mord des einen Bruders konnte in keinem andern Versmasse als dem tragischen überliefert werden, ebensowenig wie von dem Leichnam des zweiten, vor den Augen des Vaters in Stücke gerissenen, Kindes in keinem andern Versfusse berichtet werden konnte. In welchem andern Metrum als in diesem hat je einer geschrieben, dass der grausame Atreus den elenden Vater mit dem Fleische seiner Kinder gespeist habe? Tereus verzehrt den Itys, so hat Progne ihre Schwester gerächt, und der iambische

---

[1]) Dieser Gedanke von der Unbeständigkeit des Schicksals ist auch ein Gemeinplatz in den senecaischen Tragödien, dem wir noch öfter begegnen und für welchen wir w. u. noch Belegstellen geben werden.

[2]) Ebibitur rubro liquor exitialis in auro,
Excipit infidos regia mensa cibos.

Vgl. damit Thyestes 451 ff.:
Scelera non intrant casas,
Tutusque mensa capitur angusta cibus;
Uenenum in auro bibitur . . . . .

Fuss erzählt von der Verwandlung in Vögel der Töchter Pandion's [1]).

So konnte denn auch ich Deine jammervolle Zeugung, o wildes Ezzelinisches Geschlecht, auf keine andere Weise berichten. Doch erwähne ich Dich nicht etwa damit Du, bescheidene Muse, unter jene Grossen gerechnet werdest, mit denen Du Dich nicht messen kannst. Es genügt Dir ja vollständig, wenn Du nur als eine einigermassen geglückte Nachahmung der tragischen Metren erscheinst. Deine Versfüsse stehen nicht auf Sophokleïschen Kothurnen, sondern Alles, was Du hast, hat Dir die lateinische Sprache gegeben. An und für Dich bist Du roh, und nur dadurch, dass Du Dich an lateinische Bestrebungen anlehnst, wirst Du fortan in lateinischen Landen eine neue Kämpferin sein. Dich, Glückliche, wird wenigstens kein Neid verfolgen: dies ist der einzige Vorzug, den der Arme hat [2])".

Die vorstehende Epistel zeigt uns, dass Mussato in seiner Ecerinis Seneca nachahmen wollte, wobei jedoch zu bemerken ist, dass er es als ein Hauptpostulat für die Tragödie angesehen zu haben scheint, nicht nur dass dieselbe keine ausschliesslich auf Erfindung beruhende Erzählung behandle, sondern auch wohl, wie Alles andeutet, dass sie sich keine Abweichungen von der Ueberlieferung des allein den Tragödien zukommenden historischen (oder mythologischen, was ja für die damalige Zeit in vielen Fällen das gleiche war) Stoffes, in welchem Könige und Fürsten die Träger der Hauptrollen sein müssen, erlaube.

[1]) Kannte vielleicht Mussato eine Tragödie Tereus, oder waren ihm bloss der Titel und höchstens einige Fragmente einer solchen bekannt, während ihm ja der Stoff aus Ovid vertraut sein musste? Sicherlich war bloss letzteres der Fall, vgl. w. u. II C 3 z. A.

[2]) Mentio nulla mea est, ut tu numereris in illis,
  Musula, non tantis aequiparanda uenis.
Quippe tibi satis est, ut tu uidearis imago
  Paulisper tragicis assimilata metris.
Metra Sophoclaëis (*sic!*) non sunt suffulta cothurnis
  Haec tua, quidquid habes lingua latina dedit.
Sola rudis, tantum studiis innixa latinis
  In latiis oris nunc noua miles eris.
Feilx inuidia quod tu mordebere nulla:
  Ista Dei tantum munera pauper habet.

Damit ist ein wesentlicher Unterschied zwsichen der Auffassung Mussato's und derjenigen der meisten Dichter epischer Tragödien gegeben [1]).

Genau zu den gleichen Schlüssen führt uns der Commentar Guizzardo's und Castellano's. Diese hatten es ganz kurz nach dem Erscheinen der Ecerinis unter Einwilligung des Dichters unternommen, das Drama zu commentiren und waren damit auch zu Ende des Jahres 1317 fertig geworden. Im Eingang zum Commentare sagt nun Guizzardo ausdrücklich, dass Albertino Seneca nachgeahmt habe, und durchweg sind die beiden Commentatoren bestrebt, die historische Genauigkeit der vom Dichter geschilderten Ereignisse nachzuweisen [2]).

Die folgende Untersuchung der Ecerinis wird uns nun zeigen, in welchem Verhältniss diese Tragödie zu Geschichte und Sage steht und wie weit es Mussato gelungen ist, den Tragiker Seneca zu erfassen und nachzuahmen. In Aeusserlichkeiten, so z. B. in Bezug auf das Versmass, welches für die gesprochenen Theile der iambische Trimeter (oder Senar) ist, in der Form wie ihn Lovato als Ergebniss seines Studiums der römischen Tragödien fixirt hatte, erscheint die Copie dem Vorbilde nicht unähnlich, in anderen, ganz wesentlichen Dingen aber sind beide durch eine ungeheure Kluft getrennt, die Mussato zum Theil gewiss nicht ahnte.

4. Inhalt der Ecerinis.

Im I. Akte

erzählt Adheleita ihrem Erstgeborenen Ecerinus und desen jüngerm Bruder Albericus (auch Albricus), wie sie beide nicht von ihrem vermeintlichen Vater, sondern zu zwei verschiedenen Malen von einem entsetzlichen Ungeheuer, gross wie ein Stier, mit krummen Hörnern, in der Burg Romano [3]) gezeugt worden sind [4]). Als Albericus

[1]) vgl. den ersten Theil dieser Beiträge S. 28 Anm. 2; 29; 67; 149 f.

[2]) s. Zardo, Riv. stor. it. VI 497 ff. und vgl. über den Commentar w. u. Anhang I.

[3]) drei ital. Meilen nordöstl. von Bassano.

[4]) Dies entspricht natürlich nicht der Geschichte, aber sicher hatte sich damals schon dieser Mythus im Volke gebildet, welchem die unglaubliche

über diese Enthüllungen bestürzt scheint, macht ihm Ecerinus Vorwürfe. Was er denn mehr verlange? ob er sich eines so grossen Vaters schäme? Sie seien von göttlicher Abkunft und weder Romulus noch Remus könnten sich einer so hohen Abstammung rühmen:

„Hic maior est latissimi regni Deus,
Rex ultionum, cuius imperio luunt
Poenas potentes, principes, reges, duces.
Erimus paterno iudices digni foro,
Si uindicemus operibus regnum patris,
Cui bella, mortes, exitia, fraudes, doli
Perditio et omnis generis humani placent."

Grausamkeit Ezzelin's nicht anders erklärlich war. Auch Rolando da Piazzola in einer Senatsrede (a. 1312) nennt ihn *Sathanae filius* (Historia Augusta VI 1, in Rer. It. Scr. X 417). Aehnlich galt ja Attila als von einem Hunde gezeugt (s. Aless. D'Ancona, La leggenda d'Attila Flagellum Dei in Italia, in Studj di critica e storia letteraria, Bologna 1880, S. 422 ff. und 431 ff.), und dieser Glaube wurde späterhin auf Ezzelin übertragen, vgl. Ottone Brentari, Ecelino da Romana nella mente del popolo e nella poesia, Padua und Verona 1888, S. 32. Brentari erinnert ferner daran, dass man noch heutzutage in Sizilien glaubt, dass Garibaldi vom Teufel und einer Heiligen abstamme, a. O. 29; ebenda sind noch andere Parallelen und zahlreiche Belege für die auf Ezzelin's Geburt bezügliche Sage, speziell auch für seine Abstammung vom Teufel, beigebracht; vergl. ferner Verci, Storia degli Ecelini, Venedig 1841, I 90 f.; Kortüm, Schlosser und Bercht's Archiv für Geschichte und Literatur II 56 Anm.; Minoia a. O. 221 Anm. 1 und 269 Anm. 4. Hier sei nur angeführt dass Buonamente Aliprandi (Anf. d. 15. Jahrh.) in einer in Terzinen geschriebenen Cronica di Mantova, l. II, cap. XI (Muratori, Antiqq. itall. V 1110), erzählt, Adelheid habe auf ihrem Todtenbette Ezz. und Alb. diese mysteriöse Zeugung kundgethan, worauf sich die beiden Brüder übermüthig und stolz über diese Abstammung gezeigt hätten. Das gleiche berichtet als Sage der zu Ende des 15. Jahrh. schreibende Platina zu Anfang des 2. Buches seiner Historia Mantuana (ed. Wien 1675 und bei Muratori, Rer. It. Scr. XX 693). Ariosto im III. Gesange des Orlando furioso, Stanze 33, sagt:

Ezzelino immanissimo tiranno
Che fia creduto figlio del demonio.

Ueberhaupt ist Ezzelin wiederholt Gegenstand nicht nur für die geschichtliche, sondern auch für die poetische Behandlung geworden, vgl. Burckhardt, Kultur der Ren. I[4], 6 (Novellino 31 und 84); Wychgram, Herrig's Archiv LXXI 272 Anm. 1, Brentari a. O. Hier sei noch auf Petrarca, Rer. memor. IV, tract. IV, c. 9 (S. 481 f. der Basler Ausg. 1581), auf die Dantecommentare zu Inf. XII 109 f., Purg. VI und Par. IX aufmerksam gemacht und an Eichendorff und G. Pfizer erinnert. Aus dem Jahre 1889 erwähne ich, dass Eugene Lee-Hamilton in Imaginary Sonnets, London, Elliot Stock, 1889, auch Ezzelin

Und darauf heisst es unmittelbar, mitten in der direkten Rede, immer noch unter der Ueberschrift „*Eccrinus*“:

> Sic fatus ima parte recessit domus
> Petens latebras, luce et exclusa caput
> Tellure pronum sternit in faciem cadens:
> Tunditque solidam dentibus frendens humum,
> Patremque saeua uoce Luciferum ciet:
> „Depulse ab astris, mane iam lucens polis,
> „Pater superbe, triste qui regnum tenes,
> „Chaos profundum, cuius imperio luunt
> „Delicta manes . . . .“

und so folgt in weiteren 19 Versen, auf des Dichters die direkte Rede unterbrechende Schilderung, Ezzelin's Anrufung des Vaters, den er bald Vulcan, bald Satan nennt. Er schwört bei den schwarzen Wassern des Styx, dass ihm Christus und der Name des Kreuzes stets im höchsten Grade verhasst gewesen seien. Alecto, Tisiphone, Megaera, Persephone und alle finstern Höllengeister mögen ihn zu Gräuelthaten begeistern, seine entschlossene Hand werde vor keiner Unthat zurückschrecken:

> Annue, Satan, et filium talem proba!

In Bezug auf den Ort sei hier gleich bemerkt, dass also im 1. Akte innerhalb des gleichen Hauses verschiedene Räume anzunehmen sind, da ja Ezzelin die Anrufung seines Vaters im untersten Theile des Hauses, in den er hinabgestiegen, spricht, und dass dennoch diese beiden Scenen als *scena unica*, wenigstens in den Ausgaben, bezeichnet sind.

Der diesen 1. Akt schliessende Chorgesang besteht aus 50 Glykoneischen Verszeilen, demselben Metrum also, in welchem z. B. der 2. Chorgesang in Seneca's Thyestes, dessen 4. Vers (V. 339; nach der Ausgabe von Peiper und Richter wäre es der 1. Vers):

> Quis uos exagitat furor

den 1. Vers des uns vorliegenden Gesanges bildet, verfasst ist. Er steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem was eben vorgegangen ist, sondern er tadelt bloss allgemein

behandelt hat (s. Nuova Antol. CV, 1. Mai 1889, S. 144); am 3. Jan. 1891 ging in Kassel ein fünfaktiges Drama „Ezelin“ von Gustav Thies zum ersten Mal in Scene.

den nimmerruhenden Ehrgeiz und die unersättliche Gewinnsucht der Sterblichen, den Stolz und die Streitsucht des Adels, und die Plebs, zu der er, der Chor, selber gehört, welche an den Kämpfen der Mächtigen sich betheilige, die einen unterstütze und erhebe, die andern bekriege und stürze.

Er beklagt den Krieg, der in „dieser" Trevisanischen Mark[1]) wüthet:

> En cur Marchia nobilis
> Haec Tarvisia sic fremit?

was uns zeigt, dass der Chor in dieser Mark singend gedacht ist. Jedoch nicht in Verona, was aus den beiden letzten Versen dieses Gesanges hervorgeht, in welchen der Chor auf die Ankunft eines Boten aus Verona aufmerksam macht:

> Uerona uenit anxius
> Qui iam fert noua Nuntius.

woraus sich denn weiterhin ergibt, dass der 2. Akt, in welchem der eben angekommene Bote seinen Bericht abstattet, auch nicht in Verona spielen kann[2]).

---

[1]) Marca Tarvisina bedeutete zu der Zeit genau dasselbe Gebiet, das früher Marca Veronensis genannt wurde, und umfasste die Städte: Treviso, Bassano, Padua, Vicenza, Verona (von diesem jedoch nur die Hälfte nach Guizzardo-Castellano, s. Riv. stor. it. VI 501 Anm. 3), aber nicht auch noch Mantua. Dass auch in der Ecerinis diese Bezeichnung keine andere Bedeutung hat, als bei den Geschichtsschreibern des 13. und 14. Jahrh., beweist schon der Botenbericht des folgenden Aktes.

[2]) Der Umstand, dass der Bote schon am Schlusse dieses ersten Chorgesanges auftritt und erst mit dem 2. Akt seinen Bericht beginnt, hat Schio veranlasst es tadelnd hervorzuheben, dass zwischen Akt I und II keine Pause sei [Giov. da Schio, Sulla vita e sugli scritti di Ant. Loschi, Padova 1858, S. 40: *Li primi atti dell' Eccelino sono di una scena per chiascheduno, e queste scene sono così tra esse congiunte che non vi è se non la forza materiale della scrittura che possa farne due atti*]. Diese Auffassung ist natürlich gründlich verkehrt (auch ganz abgesehen davon, dass es sich hier um die Parodos, d. i. das erste Auftreten des Chores, nach dem Prolog, d. i. der erste Akt, handelt, was für Mussato kaum in Betracht kommt, s. w. u. S. 55) und geht von der ganz irrigen Meinung aus, als wäre der Chorgesang der Schluss des vorhergehenden Aktes, worauf eine Pause (etwa gar Fallen des Vorhanges!) einträte, nach welcher erst der folgende Akt begönne. So ist das Verhältniss aber keineswegs, wie jeder weiss, der nur einige antike

Der II. Akt

besteht wieder aus einer *Scena unica,* in welcher eben dieser Bote, der am Ende des 1. Akts auf die Bühne tritt, seinen Bericht abstattet. Der Chor unterbricht zweimal des Boten Erzählung, um denselben aufzufordern seinen Bericht zu Ende zu führen und alles unnöthige wegzulassen.

Der Bote erzählt, indem er ausdrücklich hervorhebt, dass diese Dinge zeitlich dem, was er neues zu sagen habe, vorausliegen, also nicht mehr der Gegenwart angehören, wie Verona:

> O semper huius Marchiae clades uetus
> Uerona, limen hostium et bellis iter,

in Folge innerer Zwietracht und eines daraus entstandenen Bürgerkrieges, durch List und Trug in die Hände des Ecerinus gefallen sei. Jetzt, und damit kommt der Bote

Dramen aufmerksam gelesen hat. Ich gestatte mir daher also auch nur für diejenigen, die nicht in diesem Falle sein sollten, hier folgendes zu bemerken: Ein Chorgesang schliesst nicht den Akt, sondern er verbindet den vorhergehenden Akt mit dem folgenden. Wollte man durchaus eine Theilung machen, so könnte man etwa sagen: Die ersten Verse des Chorgesanges gehören gewissermassen noch zum vorhergehenden Akte, d. h. schliessen sich unmittelbar an den vorhergehenden Akt an; die letzten Verse des Chorgesanges gehören gewissermassen schon zum folgenden Akte, bilden eine Art Eingang zu demselben, eröffnen ihn: d. h. zwischen den letzten Versen des Chorgesanges und den ersten des folgenden Episodiums oder Aktes ist der Uebergang ein unmittelbarer, liegt nicht die geringste Pause. Wenn der Chorgesang, wie das häufig vorkommt, einen Zeitraum von einigen Stunden, oder noch mehr, im Verlaufe der Handlung überbrückt, so hat man sich diese Stunden weder vor noch nach dem Chorgesange als verlaufen zu denken, sondern innerhalb des Chorgesanges selber, nach seinen ersten und vor seinen letzten Versen. Dass dem so sei, lässt sich ungemein häufig constatiren. Wie oft finden wir in griechischen und lateinischen Tragödien, dass der Chorgesang in seinen ersten Versen unmittelbar an das vorhergehende Episodium anknüpft, und dass am Ende des betreffenden Chorgesanges auf das Herannahen irgend einer Person aufmerksam gemacht wird (damit der Zuschauer gleich erfahre welches die Person ist, die den nächsten Akt eröffnet), u. z. sowohl a) am Schlusse des Gesanges selber, d. h. indem der Chor im gleichen Metrum verharrt (Seneca's Oedipus 911 ff., 995 ff.; Herc. Oet. 700 ff., 1128 ff.) oder b) indem er nach Schluss des Gesanges unmittelbar in ein anderes (bloss recitirendes) Metrum, z. B. in den jambischen Trimeter, übergeht (Phaedra 358 f., 824 ff., 989 f., 1154 f., Agamemnon 408 ff. — Im Herc. fur. 202 ff. und Herc. Oet. 1595 ff. sind Fall a und b gewissermassen vereinigt). In beiden Fällen

erst auf das was er eigentlich zu berichten hat, gehorche auch das durch Bestechung niedergeworfene Padua dem Tyrannen. Der grausame Ecerinus halte bereits das Szepter, indem er als Statthalter des Kaisers auftrete und den Völkern mit allen erdenklichen Gräueln drohe. Aber die Adligen, welche das Vaterland verkauft hatten, hätten zuerst die verdiente Strafe erhalten und müssten jetzt schon ihre Verbrechen büssen.

Aus der Art, wie der Bote berichtet, lässt sich entnehmen, dass er und der Chor sich selber augenblicklich nicht in Padua befinden, so dass, für diesen Akt und den voraufgehenden Chorgesang, innerhalb der Trevisanischen Mark, ausser Verona, auch Padua als Schauplatz ausgeschlossen wäre. Es hätte auch überhaupt gar keinen Sinn, dass Jemand von Verona komme um den Paduanern zu berichten was in ihrer eigenen Stadt vor einiger Zeit vorgefallen ist. Woher wusste aber der Chor von vornherein, dass der Bote aus Verona kommt? War der Schauplatz auf dem Lande, in der Nähe von Verona?

Der auf den Botenbericht folgende Chorgesang, in 49 kürzeren sapphischen Versen zwischen denen sich 4 Adonii befinden (14 Sapph. min. + 1 Ad. + 8 Sapph. min. + 1 Ad. + 8 S. m. + 1 Ad. + 12 S. m. + 1 Ad. + 7 S. m., zusammen 53 Verse), enthält eine Anrufung an Christus,

(also sowohl im Metrum des Chorgesanges, als im iambischen Trimeter) kann es vorkommen, dass die betreffende Person gleich vom Chore angeredet wird (s. an den unterstrichenen Stellen), so dass dieser selber das neue Episodium eröffnet. — Wie eng übrigens der Anfang des neuen Aktes mit dem Schlusse des voraufgehenden Chorgesanges verknüpft ist, zeigen uns auch noch solche Stellen, wo der auftretende Schauspieler sich in seiner, das neue Episodium eröffnenden Rede direkt auf den Chorgesang bezieht, so dass wir annehmen müssen, dass er schon während des Absingens der letzten Strophe auf die Bühne getreten sei. Dies ist, um einmal ein Beispiel aus dem griechischen Theater zu nehmen, der Fall nach dem 1. Chorgesange (Parodos) von Sophokles' Oedipus rex (216 ff.), wo Oedipus direkt auf das Gebet in der letzten Strophe des Chores antwortend das Episodium eröffnet. Dies ist ferner der Fall in Seneca's Medea, wo zu Beginn des 2. Aktes Medea heraustritt und eben den vom Chor nach dem 1. Akt gesungenen Hochzeitsgesang verklingen hört: .... *aures pepulit hymenaeus meas* (v. 116). — Der Schluss des 1. Aktes der Ecerinis entspricht somit vollständig der Tradition des Alterthums.

er solle nicht mehr ruhig zusehen, sondern gegen Ecerinus, dessen Gräuelthaten aufgezählt werden, einschreiten. Wie überall[1]), ist auch hier Biblisches mit der alten Mythologie vermengt, neben Christus, Abel, Sodom und Gomorrha finden wir Procrustes, die Erinyen u. s. w.

Der III. Akt

besteht aus 4 Scenen, ausser dem Chorgesange. In der 1. Scene sehen wir Ecerinus, der seinen Bruder Albericus an den wahrhaftigen Bericht der Mutter erinnert, wonach sie dem Samen des grausigen Dis entsprossen sind. Dieses Vaters seien sie würdig und eine solche Abstammung ehre sie. „Was zögern wir noch? Wir wollen alle Städte erobern. Verona, Vicenza und Padua gehorchen mir bereits, nun will ich rasch vorgehen. Die Lombardei ruft mich als Herrscher herbei[2]). Aber auch damit begnüge ich mich nicht: das ganze Italien muss mir gehören. Doch auch dieses ist nicht genug, meine Feldzeichen sollen bis zum Sonnenaufgang getragen werden, wo einst mein Vater Lucifer gefallen ist und wo ich vielleicht vom gewaltigen Himmel Besitz ergreifen werde. Weder Typhoeus, noch Enceladus, noch irgend ein anderer Gigante haben einst gegen Juppiter einen so gewaltigen Krieg geführt. — Dann werde ich mich nach Süden wenden, wo Mittags die Sonne glänzt.“ Beide zweifeln nicht, dass der Höllengott diesen Plänen Ec.'s günstig sein werde, und Albericus, nach seinen Plänen befragt, erzählt, dass er bereits Treviso in seiner Gewalt habe und dass er, sobald er Feltre besitze, sich nach Friaul wenden und alle Völker des Nordens unterjochen werde. Aber auch das ist noch zu wenig; er will auch das dreitheilige Gallien und den äussersten Westen bis zum Meere erobern. Ecer. lobt die Kühnheit seines Bruders des grossen Pluto würdigen Sprösslings, und flcht

[1]) Vgl. des Ecerinus Anrufung seines Vaters im I. Akt; in der I. Scene des III. Aktes bezeichnet Ec. sich und seinen Bruder als Kinder des Dis oder Pluto, welche beiden Namen also, geradeso wie im I. Akt Vulcan, als gleichbedeutend mit Lucifer und Satan stehen; vgl. ausserdem w. u. S. 48; 56; 60 f.

[2]) vgl. Kortüm, a. O. S. 124 und w. u. S. 46.

die Hülfe des Vaters und der Höllengeister herbei, damit sie, die beiden Söhne, die Menschheit verderben, Leiber und Seelen dem Orkus übergeben können. Sie wollen thun, als wären sie im Kriege mit einander, da sie durch diese List viele Ueberläufer von beiden Seiten werden zu Tode bringen können[1]. „Treue und Mitleid", so schliesst Ec., „mögen unsern Handlungen stets fernbleiben."

Nach diesen Worten seines Bruders, hat man sich Albericus offenbar von der Bühne abgetreten zu denken.

In der 2. Scene tritt zunächst der Krieger Ziramons[2] zu Ec. und berichtet ihm, dass Monaldus[3] auf öffentlichem Platze (in Padua) enthauptet worden sei, ohne dass der geringste Aufruhr im Volke entstanden wäre. Da triumphirt Eccerinus: „wir haben gesiegt, Alles ist uns erlaubt, die Stadt ist ganz in unserer Macht." Mit der Plebs soll auch der Adel zu Grunde gehen, ohne Unterschied des Geschlechts, des Alters, der Stellung und des Ranges. Nimmer soll das Schwert ruhen, das Blut stromweise fliessen und alle erdenklichen Gräuel sollen verübt werden. — Ziramons scheint unterdessen abgetreten zu sein und Frater Lucas[4] tritt auf. Dieser sucht Ec. zu bereden, von seinen

[1]) Ob diese Feindschaft zwischen Ezzelin und Alberich nur geheuchelt oder eine reelle gewesen, darüber sind sich schon die zeitgenössischen Historiker nicht einig (vgl. u. A. Kortüm, Ezzelino da Romano, in Schlosser und Bercht's Archiv f. Gesch. und Litt. II, 91; 94; 117; Minoia, a. O. 280 Anm. 2, und Zardo, Albert. Mussato 337); wenn also Mussato sie hier, entgegen dem wahrscheinlichen Sachverhalte, als bloss simulirt hinstellt, so hat er sich nur für eine der beiden einander entgegenstehenden Auffassungen seiner Zeit entschieden. Mussato's Ueberzeugung theilt auch sein Freund und Commentator Guizzardo (s. Riv. stor. it. VI, 504; der Kürze halber nenne ich bloss Guizzardo, es könnte aber auch Castellano sein, s. w. u. Anhang I).

[2]) Ziramonte, Ezzelin's Halbbruder.

[3]) Monaldo de' Lermizzoni, aus der adligen Familie der Linguadevacca (s. Guizzardo, Riv. stor. it. VI 505), war einer der ersten, die vorschlugen, dass Ezzelin die Thore Padua's geöffnet werden sollten, verschwor sich nachher aber gegen ihn (1239). — Als Schwiegersohn Guglielmo Dente's de'Lermizzoni war Mussato mit dem Hause der Lermizzoni verwandt.

[4]) Dieser Frate Luca ist, wie Mercantini richtig vermuthete, der Paduaner Frate Luca Belludi, Schüler des Heiligen Antonius von Padua, vgl. Cappelletti, im Propugnatore XI, par. 2, S. 392 Anm. 1. Dass dem so sei, zeigt Guizzardo's Commentar (s. Riv. stor. ital. VI 506).

Gräuelthaten abzulassen, indem er ihn auf seine Sterblichkeit und auf Gott hinweist. Ec., der zunächst fragt, wer Gott sei, ob er ihn sehen könne und welche Macht er besitze, setzt dem Klosterbruder auseinander, dass er, da ihn Gott gewähren lasse, offenbar eine Geissel Gottes sei, gesandt um die Menschheit für ihre Sünden zu bestrafen[1]). — Darauf geht Lucas stillschweigend ab und in der 3. Scene tritt ein Bote zu Ec., berichtend wie eine grosse Schaar von vertriebenen Paduanern und Ferrarasen unter Führung eines päpstlichen Legaten und begünstigt von den Venezianern Padua wieder genommen hätten[2]). Ec. schickt ihn weg, indem er ihm, als seiner Nachricht entsprechenden Lohn, einen Fuss zu verstümmeln befiehlt[3]). Da erscheint in der 4. Scene Ansedisius[4]), der seinerseits berichtet, dass

---

[1]) Bereits zu Anfang dieses dritten Aktes sagt Ezzelin zu seinem Bruder:

> Sic fata forsan expetunt, quae non Deus
> Prohibere curans esse sic ultro sinit.
> . . . .
> Delicta poscunt gentium ultrices manus.

Sein Vater, der Teufel, ist ein *rex ultionum*, unter dessen Herrschaft die Sünden verbüsst werden (s. im ersten Akt, oben S. 36). In der 5. Epistel v. 62 f. sagt Mussato selbst von Ezzelin:

> Ipse quidem scelerum uindex Ecerinus, ut ausim
> Dicere, non auctor; propriae sed caedis et ultor,
> Seditione frequens quam factio dira parabat.
> Praeterea seu sponte Dei, seu crimina forsan
> Poscebant dignas illo sub iudice poenas

und drei Zeilen weiter heisst Ezzelin wieder *iudex*. Das alles erinnert lebhaft an Attila *Flagellum Dei* (s. D'Ancona, Studj di critica e storia letteraria 392; vgl. auch Riv. stor. it. VI 505 f.; O. Brentari a. O. Anm. 124).

[2]) Thatsächlich wurde diese Botschaft Ezzelin an den Ufern des Mincio überbracht, als er die vergebliche Belagerung Mantua's aufgehoben hatte (vgl. Kortüm a. O. 113). Diese Scene musste also, wenn wir uns an die Geschichte halten, auf offenem Felde im Heere Ezzelin's am Mincio, nicht weit von Mantua spielen, unter keinen Umständen aber könnte sie natürlich nach Padua selbst verlegt sein, was auch aus der folgenden Scene hervorgeht. Man beachte übrigens, dass zwischen dem Anfange der zweiten Scene und dieser 3. Scene etwa 17 Jahre liegen.

[3]) Nach Rolandino, l. IX, cap. VII (Rer. Ital. Script. ed. Murat. VIII 304), wird er gehenkt. Vgl. ferner Kortüm a. O. 113.

[4]) Ansedisio de' Guidotti, Schwestersohn Ezzelin's und von diesem zum Podestà Padua's eingesetzt, soll, weil er die ihm anvertraute Stadt preis-

Padua durch Gewalt in die Hände der Feinde übergegangen sei. „Und Du lebst noch?“ fährt ihn Ec. an, „Du, dessen unverwundetes Gesicht, als Zeugniss Deines Verbrechens, Dich schuldig erscheinen lässt. Geh' fort, der Tod möge keine genügende Strafe für Dich sein!“ Darauf wendet sich Ec. an die Soldaten und fragt sie, was nun zu thun sei. Diese rathen ihm, die (in seiner Macht befindlichen) Paduaner sofort gefangen zu nehmen, sie in einem Kerker in Verona einschliessen zu lassen und mit Tod zu bedrohen. Dann solle er rasch nach Padua eilen und dieses umzingeln. Ein rascher Angriff werde sicher gelingen, in Folge ihrer eigenen Energie und der Furcht der Feinde. Fortuna werde ihrer Kühnheit Kraft leihen.

Darauf folgt der Chorgesang in 27 kürzeren Asklepiadeen[1]). Er ist sehr eigenthümlich und zeigt so recht, wie das Stück, das wir vor uns haben, eigentlich kein Drama, sondern nur ein Epos mit vertheilten Rollen ist. Nachdem der Chor nämlich zuerst in 4 Versen über die trügerische und die Zukunft nicht richtig erkennende Voraussicht der Menschen gesungen und hervorgehoben hat, dass die fortwährende Bewegung des ewigen Rades wechselnde Schicksalsfälle bringt, erzählt[2]) er Alles, im Präsens und als ob es vor seinen Augen vorginge, was Ezzelin nunmehr, nachdem Padua ihm entrissen ist, thut, um es wieder zu gewinnen.

„Siehe da, der fürchterliche Ecerinus fliegt rasch herbei. Er findet das Padua, das sonst gewohnt war den Nacken unter das Joch zu beugen, feindlich gesinnt. Als er es verschanzt findet und sieht, dass es seine Befehle verachtet, geht er um dasselbe herum und führt seine Schlachtreihen nach den Ufern des Flusses. Gegen ihn ist aufgestellt eine geordnete Schaar von Soldaten, welche die Augen auf das Gesicht des Tyrannen richten. Der Widerstand der

---

gegeben hatte, in Verona lebendig verbrannt oder durch Hunger zu Tode gebracht worden sein (vgl. Kortüm a. O. S. 114 f.; Rer. It. Scr. VIII 695 B).

[1]) s. folg. Seite Anm. 1.

[2]) vgl. Diomedes, Ars Gramm. 490, 26 f.:

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur [*Horaz, Ars poet.* 179] *sicut in choro.*

Paduaner erscheint ihm als ein unglaublich tollkühnes Wagniss[1]. Da ihm aber keine Hoffnung mehr auf Padua bleibt, wendet er sein Pferd zurück, hebt das Lager auf und geht in noch grösserem Zorn auf Verona zu. Dort beeilt er sich, wüthend, zu morden, lässt die [dort früher] eingekerkerten und [somit] unschädlichen Paduaner in den dunkeln Gefängnissen Hungers und Durstes sterben und nimmt so 11000 Menschen das Leben[2]. Die Wagen schleppen entstellte Leichname daher, die von Niemandem erkannt werden. Weder erkannte die Mutter den Sohn, noch die Frau den Mann[3]. Die Thränen fliessen gemeinsam über allen. Es fehlt an Erde um so viel Leichname zu bestatten. Der Gestank verpestet die Luft. Der Zuschauer (d. i. Ec., welcher zusieht) beklagt sich über die zu geringe Zahl der Hingerichteten, denn noch fehlt es ja nicht an solchen, die das Paduanische Volk fortpflanzen und ergänzen werden[4].

IV. Akt.

Recht eigenthümlich und charakteristisch für die Art und Weise unseres Dichters ist auch dieser vierte Akt.

---

[1]) Wörtlich: er macht dem gewagten Unternehmen unsägliche Tollheit zum Vorwurf. Der in den Drucken unmittelbar vorhergehende Vers findet sich nur in einer der vier von den ersten Herausgebern benutzten Hss. und ist ein, zudem falscher, jambischer Trimeter; er passt also nicht hierher und muss gestrichen werden. Doch trifft man freilich sonst genug metrisch und sprachlich unrichtiges, von falscher Anwendung des Reflexivs ganz zu schweigen, s. in den Ausg. Villani's Commentar; vgl. auch oben S. 30, Z. 13 v. u.; S. 31 Anm. 1; w. u. S. 47, Z. 8 v. u. etc. und Wychgram, Herrig's Archiv LXXI, 283.

[2]) Diese Angabe wird in Guizzardo's Commentar bestätigt, entsprach also den damals geläufigen Berichten, wie uns auch die zeitgenössischen Historiker zeigen. Denn übereinstimmend wird von verschiedenen Seiten die Zahl der zu Verona gefangenen, fast ausnahmslos umgekommenen Paduaner um 11000 herum angegeben (vgl. Riv. stor. it. VI 507 f.; Kortüm a. O. S. 114 f., bemerke aber: Ind. pot. ebenfalls 11000). In der V. Epistel, v. 44 f., spricht Mussato auch von 11000 zu Verona in den Kerkern umgekommenen.

[3]) Dieser Satz allein ist im Perfekt; gleich darauf tritt wieder das Präsens ein.

[4]) So scheinen mir zu interpungiren und zu verstehen zu sein die beiden letzten Verse:

> Spectator queritur iudicii parum,
> Dum restat Patauum quod reparet genus.

Vgl. Zardo, Alb. Muss. 341.

In der 1. Scene sehen wir Ec. allein, der einen Monolog hält: „Das Unglück verleiht dem Starken Kraft: der Feige geht bei demselben unter, während der Starke den Ansturm des Unglücks zurückschlägt. Padua bleibt seiner Zeit zu besiegen" (vorderhand will er es bei Seite lassen). „Zieht ab und wendet euch nach rückwärts!" (diese Worte sind offenbar an sein Heer vor Padua gerichtet). „Das ganze lombardische Volk, welches diesseits der Gallischen Gebirgskette wohnt, strebt darnach von mir beherrscht zu werden." Damit hat also Ec. den Befehl gegeben, von Padua abzulassen und aufzubrechen, um die Lombardei zu erobern. Und, siehe da, in der 2. Scene erzählt uns der Bote bereits den ganzen Verlauf von Ezzelin's Feldzug in der Lombardei! Nach den oben erwähnten Worten ist nämlich Ezz. von der Bühne abgetreten, und wir sehen in der 2. Scene vor uns einen Boten und den Chor. „Hieher", ruft der Bote, „hieher kommt alle, die ihr das ersehnte Ende der Uebel und von der mit Hülfe des Himmels wiedererlangten Ruhe erfahren wollt. Beschwichtigt durch Weihrauch Gott, ihr Jünglinge, Greise, Wittwen! feiert den festlichen Tag! Gott hat von oben herab für euch gesorgt". Der Chor unterbricht ihn und fordert ihn auf, seine wichtigen Nachrichten möglichst rasch mitzutheilen. Der Bote erzählt nun den ganzen Feldzug Ezzelin's in der Lombardei, wie er Brescia mit Hülfe der Cremonesen genommen, diesen gegenüber aber dann die Treue gebrochen, sie aus der Stadt gewiesen und sogar dem Pallavicinus, seinem langjährigen Freunde, nach dem Leben getrachtet habe[1]); wie er sich dann nach Mailand gewandt, um es durch List zu nehmen, aber zwischen zwei feindliche Heere gerieth: auf der einen Seite, am Uebergang über die Adda, hatten sich die Cremonesen, Mantuaner, Ferraresen, Boso und Pallavicinus aufgestellt um Ezz. den Rückzug zu versperren, auf der

[1]) Der Markgraf Pallavicino und der Cremonese Buoso da Dovara waren lange Ezzelin's Verbündete gewesen. Als sie aber von Ezz., dem sie Brescia einzunehmen geholfen hatten, sammt ihren Leuten fast mit Gewalt aus Brescia weg und nach Cremona gesandt wurden und somit ihren Antheil an Brescia verloren, schlugen sie sich zu Ezzelin's Gegnern (vgl. Kortüm a. O. 118 und 120 ff.)

andern Seite trieb Martinus, umringt von seinem Volke[1]), den von beiden Seiten bedrängten greisen Tyrannen vor sich her. Als dieser sich nach dem Flusse Adda zurückzieht, sieht er die feindlichen Feldzeichen an der Brücke und steht bestürzt still, nicht wissend was er thun soll. — Da unterbricht der Chor wieder den Boten und fragt: „Was thut er nun, da er von so vielen Streitkräften umringt ist? Was für ein Gesicht macht er? Was für Bewegungen?“ Der Bote antwortet: „„Er gebärdet sich wie ein verfolgter Wolf, der sich den Bauch vollgefressen hat, der mit den Zähnen knirscht, wie er die bellenden Hunde sieht, wüthend aus dem Munde schäumt und die Augen rollt.““ — „Fahr fort!“ ruft der Chor dem Boten zu. — „„Von beiden Seiten eingeschlossen, will der Wüthende nicht den ungleichen Kampf eingehen; die besetzte Brücke verweigert ihm hüben und drüben den Uebergang und auf beiden Seiten sind die Feinde kampfbereit und fordern ihn durch Schmähungen heraus. Während er zögert, nach welcher Seite er die Flucht ergreifen soll, durchbohrt ihm ein Pfeil seinen linken Fuss. Er fragt die Soldaten nach dem Namen des Ortes““ — und es antworten plötzlich, mitten im Bericht des Boten, die Soldaten selbst: „Dies ist der Fluss Adda, und dies ist die Furth von Cassano“, und ebenso hören wir Ecc. rufen: „Weh, Cassam, Assam, Bassam! Hier, Mutter, hast Du mir meinen vom Schicksal verhängten Tod, hast Du mir prophezeit, dass mein Ende sein würde“, worauf der Bote die Reflexion macht: „Welcher vernünftige Mann mag sich Weissagungen in's Gedächtniss zurückrufen?[2]) — Darauf“, fährt der Bote fort, „sprengt er in die Fluthen, berührt das

---

[1]) Martino della Torre mit seinen Mailändern.

[2]) Die Stelle lautet im Original:

Nuntius	. . . .
	Commilitones (*Acc.!*) expetit (*scil.* Ecerinus) nomen loci.
Commil.	Hic Adua fluuius, hicque Cassani uadum.
Ecer.	Heu Cassam, Assam, Bassam! Hic letum mihi
	Fatale dixti mater, hic finem fore.
Nunt.	Quis fata revocet sensibus fidens suis?
	. . . .

Es war nämlich, wie Rolandino (l. II, c. 15, Rer. Ital. Scr. VIII 195) und Guizzardo (Riv. stor. it. VI 499 u. 509) erzählen, dem abergläubischen

jenseitige Ufer und zeigt den seinigen den Weg. Aber die dort aufgestellten Soldaten halten fest und tödten die ihm gefolgt sind. Ec., der vergeblich widersteht, wird gefangen genommen. Einer, man weiss nicht wer, zerschmettert ihm das Haupt. Von dort fortgeschafft, verweigert er Nahrung und Medikamente, und finster drohend mit der schrecklichen Stirne stirbt er. Freiwillig steigt er zu den tartarischen Schatten seines Vaters hinab und ein Grabmal bei Soncino schliesst seinen Leichnam ein".

Nun singt der Chor den Schlussgesang des 4. Aktes, der aus 4 Strophen von je 3 kürzeren sapphischen Versen und einem Adonius besteht (zusammen also 16 Verse). Es ist ein Preis- und Danklied an den Bewohner des Olymps, den von der Jungfrau gebornen Gott, dafür, dass nun durch den Tod des grässlichen Tyrannen das lange Unheil ein Ende genommen und endlich wieder der Friede eingekehrt sei.

Der V. Akt

besteht wieder nur aus einer einzigen Scene. Er wird gleich mit einer langen Botenerzählung eröffnet, die dreimal von Fragen und Aufforderungen des Chores, fortzufahren, unterbrochen wird, wie Albericus sich mit den seinigen nach der Burg von S. Zenone geflüchtet und dort von den Heeren der Städte Treviso, Vicenza und Padua,

---

Ecerinus und seinem Bruder von der sternenkundigen Mutter geweissagt worden, dass „Assano" die Bewohner der Mark die beiden Brüder vernichten sehen, und dass die Burg von S. Zenone sie einschliessen werde:

> En, quia fata parant lacrimosos pandere casus:
> Gentem Marchisiam fratres abolere potentes
> Uiderit Axanum, concludent castra Zenonis.

Er fasste dieses Assano als Bassano auf, wie das schon sein Vater, das doppelsinnige Orakel allerdings günstig interpretirend, gethan hatte, und vermied daher seitdem diesen Ort. Als er nun bei der Schlacht an der Adda den Ortsnamen Cassano hörte, meinte er, zwischen Cassano, Assano und Bassano wäre kein grosser Unterschied und war daher überzeugt, dass er rettungslos verloren sei und dort zugleich seinen Tod finden müsse. Vgl. noch Verci, Storia degli Ecelini I 97 und Kortüm a. O. 126 und 128 Anm. 105; und besonders O. Brentari a. O. S. 50 f. und Anm. 111. Etwas abweichend erzählt die gleiche Geschichte Petrarca, Rer. memor. IV, tract. IV, c. 9 (S. 481 f. der Basler Ausg. 1581).

denen sich der Markgraf Azzo von Este und andere hervorragende Männer der Mark angeschlossen, umzingelt worden sei; wie sich darauf Alberich, hoffnungslos und durch Hunger und Aufstände unter seinen Leuten dazu genöthigt, bedingungslos ergeben habe. Besonders ausführlich ist dann der ausgesucht grausame Martertod der Söhne[1]) und Töchter, der Frau, und schliesslich Alberich's selbst, geschildert. Auch am Ende dieses 5. Aktes findet sich ein Chorgesang, der, in 13 anapästischen Dimetern und einem Monometer zum Schlusse, die ewige Gerechtigkeit, die schliesslich doch immer den Bösen bestrafe und den Guten belohne, preist. Diese Wahrheit sollen sich die Menschen stets gegenwärtig halten, nachdem sie jetzt wieder daran gemahnt worden seien[2]).

Die vorstehende Inhaltsangabe zeigt zunächst, dass sich Mussato für seine Zwecke keine Abweichung von der, sei es nun geschichtlichen oder sagenhaften, Ueberlieferung erlaubt, und dass diese historische Treue beabsichtigt war, ergiebt des Dichters eigenes poetisches Programm, das wir einer seiner Episteln entnommen haben, und der Commentar Guizzardo's, der die historische Genauigkeit in allen Einzelheiten nachzuweisen sucht[3]). Die Uebereinstimmung der Angaben des Commentars mit denen der Tragödie hat bereits Zardo im einzelnen hervorgehoben und dabei gelegentlich auch andere historische Quellen hinzugezogen. In der That sind die Abweichungen, die man etwa in geschichtlicher Beziehung zwischen Mussato's Tragödie und den zeitgenössischen Geschichtsschreibern constatiren kann, ganz unbedeutend und zum mindesten nicht grösser als sie sich zwischen den betreffenden historischen Quellen selbst finden, so dass die Ecerinis mit

[1]) über ein dabei von Mussato in der Erzählung gemachtes Versehen s. Zardo, Riv. stor. it. VI 510 f.

[2]) Im Ganzen besteht die Ecerinis aus 629 Versen, wovon 160 auf die Chorlieder entfallen. (Der erste Akt zählt 112 v. + 50 Chorgesang; der zweite 65 + 53; der dritte 151 + 27; der vierte 62 + 16; der fünfte 79 + 14). Die Durchschnittslänge einer senecaischen Tragödie ist etwa 1100 Verse (mit Octavia und ohne Herc. Oet.).

[3]) s. ob. S. 31 Anm. 6 und vgl. Zardo a. O. 501 ff.; 511.

vollem Rechte auch auf geschichtlichen Werth Anspruch machen kann, wofern man nur in Berücksichtigung zieht, dass sie bloss ausgewählte Kapitel aus dem Leben der beiden Brüder behandelt, auf Objektivität von vornherein verzichtet und auch die im Volke verbreiteten Erzählungen aufgenommen hat. Die Gräuelthaten Ezzelin's[1]) waren ja damals noch in aller Munde und von einem Theile der damaligen Bürgerschaft Padua's noch mit erlebt worden. Dieser Umstand ist gewiss auch mit ein wesentlicher Grund des grossen Erfolges, den dieses Drama bei seiner Lektüre (denn von Vorstellung kann, wie weiter unten gezeigt werden soll, nicht die Rede sein) unter den lateinkundigen Gebildeten[2]) fand. Das Volk selber konnte ihn allerdings nicht verstehen, aber es liess sich, wie das so zu gehen pflegt, durch den Enthusiasmus seiner Führer mit fortreissen. In diesem Sinne war die Ecerinis ein populäres Drama und populär auch in dem Sinne, als Mussato durch dasselbe auf die Paduaner wirken wollte. Sicherlich wollte er dadurch, dass er zeigte, was Padua unter einem andern Gewaltherrscher, der unter Gibellinischer Maske nur seine eigene Grösse im Auge gehabt, zu leiden hatte, vor Cangrande, der jetzt ebenfalls nach der Herrschaft über Padua strebte, ebenfalls Herr von Verona war, auf das nachdrücklichste warnen, wenn das vielleicht auch beim ersten Entwurfe (s. o. S. 9) nicht beabsichtigt war. Die Gräuelthaten Ezzelin's waren die Gräuelthaten, die Padua zu leiden hätte, wenn es in Cangrande's Hände gelangen würde; schon der Umstand, dass Mussato die Tragödie veröffentlichte, als er aus der Gefangenschaft bei Cangrande zurückkehrte, deutet daraufhin[3]). Gewiss haben die Paduaner

[1]) Geboren am 26. April 1194, gestorben am 7. (?) Oktober 1259.

[2]) Die jedenfalls einen beträchtlichen Prozentsatz aus der Bürgerschaft Padua's ausmachten, s. w. u. S. 72 Anm. 1.

[3]) Vgl. dazu auch Zardo, Riv. stor. ital. VI 500; Brentari a. O. 76 Anm. 59, wo sich weitere Angaben finden. Rolando da Piazzola in der bekannten Senatsrede des Jahres 1312, die Mussato in der Historia Augusta VI 1 (Rer. It. Scr. X 417) mittheilt, vergleicht auch Cane mit Ezzelin und nennt ersteren noch grausamer als letzteren. — Nach Guizzardo würde die Tragödie auch noch den Zweck gehabt haben, die Mächtigen, d. i. also Cangrande selbst, vor Herrschsucht und Gewaltthätigkeit zu warnen (s. Zardo, a. O. 511).

auch diese Anspielungen verstanden und gewiss war gerade auch dies ein Faktor in dem Erfolge des Dramas; dass aber seine Warnungen, die er unter allen Formen an das Volk und die Leiter Padua's gerichtet hatte, schliesslich das längst befürchtete Unglück nicht abwehren konnten, war sicherlich eines der bittersten Gefühle, die ihn in seiner Verbannung in Chioggia bedrückten.

5. Die Ecerinis als Nachahmung Seneca's.

Im folgenden nun soll zunächst versucht werden nachzuweisen, inwiefern Mussato der Erneuerer der senecaischen Tragödie ist, und sodann in welchen Dingen er noch, zum Theil unbewusst, die Bahnen der mittelalterlichen elegischen Tragödie, d. h. des Epos, wandelt.

Dass Mussato des Griechischen nicht mächtig war, was übrigens zu Anfang des 14. Jahrh. in Ober- und Mittelitalien fast selbstverständlich ist, und dass er das griechische Drama, speziell Sophokles, nur dem Namen nach kannte, ist bereits hervorgehoben worden. Somit ist ein Einfluss der Griechen bei ihm von vornherein ausgeschlossen und das einzige Vorbild, dem er nachzustreben sich bemühte, waren jene 10 Tragödien, die unter Seneca's Namen überliefert waren, die er alle für echt hielt und, wie wir gesehen haben, selber auf das genaueste kannte.

Zunächst zeigt sich die Nachahmung Seneca's in der Eintheilung in 5 Akte. Bei den Griechen war ja bekanntlich, wenigstens noch zur Zeit des Euripides, die Zahl der zwischen Prolog und Exodus befindlichen Episodien nicht auf 3 beschränkt; bei den Römern aber herrschte, sowohl für die Tragödie als die Komödie, die Fünfzahl der Akte, wie uns schon der bekannte Horazische Vers [1]) und die Komödien des Terenz und Plautus zeigen. So sind denn auch sämmtliche Seneca zugeschriebenen Tragödien meist gleich mit der Eintheilung in 5 Akte überliefert, mit Ausnahme der Thebais (oder Phoenissae), die nur einzelne fragmentarische Scenen ohne Chöre enthält und in den betreffenden Texten in 4 Akte eingetheilt ist, jederzeit aber

[1]) Ars poetica 189 f.

als Fragment erkannt wurde. Wenn man auch in einzelnen Fällen gegen die Richtigkeit dieser überlieferten Akteintheilung begründete Zweifel erheben könnte, namentlich wo ein Akt ohne Chorgesang schliesst, oder sich innerhalb eines Aktes reine, d. h. nicht mit Gesang von Bühnenpersonen untermischte, Chorlieder finden, wo einzelne Akte nur aus wenigen Versen bestehen, während andere übermässig lang erscheinen (vgl. in diesen Beziehungen den 2. Akt der Oct.[1]), den 5. Akt des Oed.[2]), den 4. und 5. Akt der Oct., den 4. Akt des Agamemnon u. s. w.) u. a. m., so blieb diese einmal überlieferte Akteintheilung dennoch bis in unser Jahrhundert hinein bestehen und für Mussato war sie jedenfalls massgebend.

Auch darin zeigt sich Mussato als Nachahmer Seneca's, dass der Chor an der Handlung keinen thätigen Antheil nimmt, in den Akten, ausser in den Botenszenen (II., IV. und V. Akt, wo er den Boten bloss befragt oder zu grösserer Knappheit u. s. w. in der Erzählung auffordert), gar nicht spricht. In der griechischen Tragödie (abgesehen von einigen aischylischen Dramen, in welchen der Chor geradezu die oder eine Hauptrolle spielt) kam es doch vor, dass er wenigstens Lust bezeigte einzugreifen, wenn er es auch nicht that, oder dass er eine Person (oder deren Boten),

---

[1]) Eigenthümlich ist die Art, wie sich die Commentare in den Drucken des 15. Jahrhunderts z. B. damit abfinden, dass der 2. Akt der Octavia nicht mit einem Chorgesange schliesst. Zu Anfang des 3. Aktes (v. 593) heisst es dort *licet in superiori* (scil. *actu*) *non fuerit chorus, cuius rei causa fuit quod precedentia chorus semper debet dicere; sed isti clam sunt loquuti, ideo non potuit scire quid querendum esset.*

[2]) Innerhalb des 5. Aktes des Oedipus (v. 980 ff.) würde der Chor bei leerer Bühne nach dem Botenberichte ein selbständiges Chorlied singen, worauf dann Oedipus, der sich geblendet hat, und nachher Jocasta, die sich angesichts der Zuschauer das Leben nimmt, auftreten. Wir haben also eine scharf getheilte Katastrophe; ob man daraus zwei oder bloss einen Akt machen will, ist natürlich ganz irrelevant, da ja immer die Thatsache bestehen bleibt, dass der Chor allein bei leerer Bühne ein Lied singt, sehe man das nun als innerhalb eines Aktes oder als zwischen zwei Akten liegend an. Erwähnt möge nur sein, dass Jul. Caes. Scaliger (Poetice III, Cap. 97, S. 146 der Ausg. Lyon 1561) ausdrücklich für Seneca's Oedipus angibt, dass er aus 6 Akten bestehe, und dass dieses nach den überlieferten Eintheilungsprinzipien das einzig richtige ist.

gegen die eine List geplant war, absichtlich, damit diese List gelinge, irreführte, dass er Rath ertheilte, zur Ruhe mahnte u. s. w. Bei Seneca dagegen spricht der Chor selten während der Akte, im ganzen Hercules furens spricht er gar nicht [1]), sonst spricht er meist nur in den Botenszenen, die gewöhnlich in den 4. oder 5. Akt fallen, und die wenigen Fälle wo er sonst noch sprach sind in den meisten uns überlieferten Texten zum grossen Theil verloren gegangen, da die dem Chor zukommenden Stellen oft Bühnenpersonen in den Mund gelegt sind [2]).

Niemals sind mehr als drei Personen sprechend auf der Bühne [wobei allerdings die Commilitones im 3. (und 4.) Akt nur als eine sprechende Person gelten dürfen], gemäss der bekannten Horazischen Regel, welcher auch das Verfahren Seneca's entspricht [3]). Aber auch das Gespräch von drei Personen behält im alten Theater den Charakter eines Zwiegesprächs, und dass die drei Rollen rasch und wiederholt ineinandergriffen, kam nur selten vor. Gewöhnlich tritt eine der drei Personen zurück. Dies ist auch bei Mussato der Fall.

In der ganzen Ecerinis finden sich keine lyrischen Stellen innerhalb der Akte; ausserhalb der Chorgesänge begegnen wir nur dem jambischen Trimeter. Auch darin hatte Mussato ein Vorbild in Seneca's Hercules furens.

Wir gehen nun zu den einzelnen Stellen über, die sich der Form und dem Inhalt nach eng an Seneca anschliessen.

Der Thyestes galt der Zeit, mit der wir uns beschäftigen, als die schönste Tragödie Seneca's. Die betreffenden Commentare sagen von ihr: *tragoedia . . . . Thyestes, grauitate sententiarum et uerbis significantissimis ornatissima.* Wir

---

[1]) Wenigstens nach der gewöhnlichen Ueberlieferung; *M* schreibt ihm die Verse 1032—34 zu, s. bei Leo.

[2]) vgl. in Leo's Ausgabe v. 404 f. der Phaedra, v. 1032—34 des Herc. fur., v. 1607 ff. des Herc. Oet. etc. Allerdings findet sich das umgekehrte Herc. Oet. 715.

[3]) Horaz, Ars poet. 192. — Wenn bei Seneca einigemal 4 Schauspieler auf der Bühne sind, so schweigt einer von ihnen während dieser ganzen Zeit, wie z. B. Creo im Oedipus 291 ff.; Agam. 981 ff. ergreift Cassandra erst das Wort nachdem Elektra abgeführt ist u. s. w.

werden uns also nicht wundern, wenn wir ihn in den Tragödien des 14. oder 15. Jahrh. hauptsächlich nachgeahmt finden.

In der Beschreibung, die Adheleita zu Anfang des 1. Aktes von der Burg Romano macht, ist die Schilderung, die der Bote im 4. Akte des Thyestes (v. 641 ff.) dem Chore von der Burg des Pelops gibt, deutlich nachgeahmt. Etwas weiter unten sagt Ezzelin zur Mutter:

> Effare genetrix, grande quodcumque et ferum est
> Audire iuuat

worauf Adheleita:

> Heu me nefandi criminis
> Stupenda qualitas! quasi ad uultum redit
> Imago facti.

Im Thyestes, v. 633, sagt der Chor zum Boten:

> Effare et istud pande, quodcumque est, malum

und der Bote antwortet:

> . . . . haeret in uultu trucis
> Imago facti.

Nach der Beschreibung der schrecklichen Zeugung durch das Ungeheuer sagt Adheleita:

> Uenus
> Incaluit intus, uiscera exagitans statim,
> Onusque sensit terribile uenter tui.

Im Thyestes heisst es v. 999 f.:

> Quis hic tumultus uiscera exagitat mea?
> Quid tremuit intus?

Die Beschreibung des Ungeheuers dagegen, welches der Adheleita Gewalt anthut, ist der Phaedra entnommen.

Ecer. fragt seine Mutter:

> Qualis is adulter, mater?

worauf sie ihn beschreibt. In der Phaedra, v. 1035, fragt Theseus[1]):

> Quis habitus ille corporis uasti fuit?

worauf eine ähnliche Beschreibung, wie die an der eben angegebenen Stelle der Ecerinis, von dem Ungeheuer folgt, welches den Tod Hippolyt's herbeigeführt.

---

[1]) Allerdings nur in der Ueberlieferung *A*, s. Leo.

Vom 1. Chorgesange haben wir bereits gesagt, dass er mit dem 4. Verse des 2. Chorliedes (v. 339) des Thyestes:

Quis uos exagitat furor?

anfängt. Dass unser Chorgesang selber in keinem direkten Zusammenhang steht mit dem, was im 1. Akte vorging, ist an und für sich nicht auffallend, da ja der erste Akt den Prolog bildet und der Chor erst nach diesem auftritt (Parodos) — womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass Mussato diese Umstände bekannt waren. Dafür bereitet er uns auf die kommenden Ereignisse, den Krieg in der Trevisanischen Mark, vor und erfüllt somit seinen Zweck. Inhaltlich besteht er zum Theil aus Gemeinplätzen der senecaischen Chorgesänge und lehnt sich natürlich zunächst an jenen Chorgesang des Thyestes an, dem er einen ganzen Vers und das Metrum entnommen. So wenn sich der Chor wundert, dass die Mächtigen nie Ruhe haben und immer höher steigen wollen. Der Gedanke von den grösseren Gefahren, die die Stellung des Herrschers mit sich bringt, findet sich auch in dem betreffenden Gesang des Thyestes (v. 391 f.), weiter ausgeführt aber noch in zahlreichen andern Chorliedern des Seneca, die ich bereits oben, aus Anlass einer entsprechenden Stelle in der 1. Epistel des Mussato, angeführt habe[1]). Der Hinweis auf die Unbeständigkeit der Volksgunst[2]) findet sich Thyestes 350 ff. und Octavia 877 ff. Der Gedanke endlich von der Unbeständigkeit des

[1]) S. 32 Anm. 2, wo ausserdem noch auf eine zweite, inhaltlich verwandte Stelle im Thyestes verwiesen ist. Die hier in Betracht kommenden Verse der Ecerinis lauten:

Quo discrimine quaeritis
Regni culmina lubrici?
Duros expetitis metus,
Mortis continuas minas.
Mors est mixta tyrannidi,
Non est morte minor metus.

[2]) O quam multa potentium
Nos et scandala cordibus,
Plebs uilissima, iungimus!
Illos tollimus altius,
Hos deponimus infimos.
Leges iuraque condimus,
Post haec condita scindimus.
Nobis retia tendimus,
Mortale auxilium damus,
Falsum praesidium sumus.
Haec demum iugulis luunt,
Nos secum miseri trahunt,
Nos **secum** cadimus, cadunt.

Glückes, das mit einem Rade verglichen ist[1]), findet sich auch im 3. Chorliede des Thyestes (v. 613 ff.), im Gesange des Chores gegen Schluss des 5. Aktes der Octavia (924 ff.), und mit besonderer Betonung der Unausweichlichkeit des Schicksals, das mit dem ersten Tage schon den letzten bestimmt hat, im 3. Chorgesange des Herc. fur., 867 ff., im 5. Chorgesang des Oedipus, 980 ff.

Am Anfang des 3. Chorgesangs der Ecerinis finden wir diesen gleichen Gedanken wieder:

O fallax hominum praemeditatio
Euentus dubii, sortis et inscia
Uenturae. Instabiles nam uariat uices
Motus perpetuae continuus rotae.

Die Verse dieses Gesanges sind ausschliesslich Asklepiadeen (da ja der eine jambische Trimeter zu tilgen ist), und auch sonst sind alle Metren der Chorgesänge Seneca entsprechend gewählt: 1. Glyconeen; 2. und 4. Sapphici minores und Adonii (der vierte hat viermal 3 Sapph. min. + 1 Adon., ist metrisch also genau dem Anfang des 3. Chorges. der Medea nachgeahmt, v. 579 ff.); 5. anapästische Dimeter und am Schlusse ein anapästischer Monometer.

Das 2. Chorlied ist insofern inhaltlich verschiedenen Stellen aus Seneca nachgeahmt, als es eine Anrufung an die Gottheit enthält, warum sie denn solche Frevel dulde. Nur ist hier Juppiter, oder eine entsprechende römisch-heidnische Gottheit, durch Christus ersetzt, im Verlaufe des Chorgesanges aber, wie gesagt, in echt mittelalterlicher Weise beständig christliches und heidnisches vermengt. Recht eigenthümlich ist in dieser Hinsicht wieder der 4. Chorgesang, in welchen der Chor als Dank zur Lösung der Gelübde auffordert, vom Olymp und den Laren spricht und mit der rein christlichen Strophe schliesst:

Supplices renes feriant habenis,
Ictibus crebris domitent reatus,
Annuat uotis Deus ut petitis
Uirgine natus.

---

[1]) Sic semper rota uoluitur,
Durat perpetuum nihil

heisst es gleich hinter den auf voriger Seite, Anm. 2, citirten Versen.

Zum Chorgesange am Schlusse der Eccerinis bemerkt Villani, man finde selten einen solchen fünften eigentlichen Chorgesang in den griechischen Tragödien (sollte heissen: einen wirklichen Chorgesang nach dem letzten Akte, der Exodos); bei den Römern habe ihn Seneca in einer einzigen Tragödie zugelassen, nämlich dem Hercules Oetaeus, was Mussato in seiner Eccerinis nachgeahmt habe, und zwar so nachgeahmt, dass er nicht nur das gleiche Metrum wie in jenem letzten Chorgesang des Herc. Oet. angewandt habe, sondern auch die gleiche Zahl von Versen.

Die Frage, ob nach dem 5. Akte noch ein Chorgesang kommen müsse oder nicht, spielt besonders bei den Dramatikern des 16. Jahrh. eine solche Rolle, dass es hier unerlässlich scheint, etwas näher auf dieselbe einzugehen.

Aristoteles (oder wer sonst der Verfasser des betr. Kapitels sein mag) sagt in seiner Poetik, cap. 12 (S. 1452^{b}), von der Exodos, sie sei derjenige ein Ganzes bildende Theil der Tragödie, auf welchen kein Chorgesang mehr folge. Diese Definition wurde im 16. Jahrh. der Ausgangspunkt für die Behauptung, dass nach dem 5. Akte kein Chorgesang mehr stehen dürfe. Mussato, und wohl auch alle übrigen Tragiker bis in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts[1]), kannten des Aristoteles' Poetik noch nicht; ihr Verfahren in Bezug auf den 5. Chorgesang beruht also auf keiner bestimmt formulirten Regel, sondern bloss auf gewissermassen instinktiver Nachahmung Seneca's[2]), so dass es als Massstab für die Feinheit ihrer Beobachtungsgabe dienen kann.

Was die griechischen Tragiker selber anlangt, so passt diese aristotelische Definition nicht auf die Perser, die mit einem Kommos des Xerxes und des Chores schliessen, noch auf die Schutzflehenden des Aischylos, die mit einem Prozessionslied des Chores schliessen, noch ganz auf die Eumeniden, die allerdings nicht mit einem Liede des eigentlichen Chores, der Erinyen, schliessen, da ja auf deren

[1]) Ich werde darauf noch zurückkommen.

[2]) Denn auch die griechischen Tragiker kannten unsere Dichter nicht, oder dort, wo eine solche Kenntniss nicht ausgeschlossen wäre, wie z. B. bei Corraro, ist jedenfalls keine Einwirkung zu verspüren.

Chorgesang noch eine Rede der Athene folgt; aber nach dieser Rede wird eine Prozession gebildet, die unter dem die Tragödie schliessenden Gesange der Priesterinnen abzieht.

Auf die übrigen griechischen Tragödien lässt sich die Definition anwenden; zwar nicht so, als ob der Chor am Schlusse der Tragödie ganz und gar schwiege, was nur im Agamemnon und Prometheus des Aischylos und vielleicht in den Trachinierinnen des Sophokles vorkommt, aber doch so, dass der Chor am Schlusse der Tragödie nicht eigentlich singt, sondern nur, etwa durch den Chorführer, einige Verse, meistens Anapäste, (melodramatisch) recitirt. Bei Aischylos in den Choephoren sind es 2 jambische Trimeter, auf die 12 anapästische Verse folgen; in den Sieben gegen Theben sind es 12 anapästische Verse für den ungetheilten Chor, und 6, bzw. 7 für je einen Halbchor. Am Schluss von Sophokles' Oedipus rex recitirt der Chor 7 trochäische Tetrameter und 4 solche Verse am Schluss von Euripides' Ion; sonst aber recitirt der Chor am Schlusse der Tragödie bei Sophokles und Euripides meistens 3 oder 5 (in der Antigone 6, in der Iphig. in Tauri 10) anapästische Verse[1]. Dabei ist zu bemerken, dass bei Euripides diese Schlussverse des Chores zum Theil wörtlich übereinstimmen, so die 5 Verse am Schlusse der Alkestis, Andromacha, Bakchen und Helena, zu deren vier letzten wieder wörtlich die letzten 4 (von 5 Versen) zu Ende der Medea stimmen; so die 3 Verse am Schlusse des Orestes und der Phönizierinnen, mit denen wieder die drei letzten von den 10 Schlussversen des Chores der Iphigenia in Tauri wörtlich gleichlauten.

Bei Seneca dagegen ergreift der Chor am Schlusse der Tragödie niemals das Wort. Die Octavia, die nicht von ihm ist, schliesst mit einem anapästischen Wechselgesang zwischen Octavia und dem Chore. Nur der Hercules Oetaeus, dessen zweiter Teil ebenfalls nicht von Seneca herrührt, schliesst mit einem selbständigen Vortrag des Chores in 13 anapästischen Dimetern und, am Schlusse, einem anapästischen Monometer. Genau das gleiche Metrum und die

[1]) Am Schlusse des Cyclops spricht der Chor zwei jambische Trimeter.

gleiche Zahl von Versen zeigt uns der Chorgesang am Schlusse des 5. Aktes der Ecerinis. Auch inhaltlich ist eine Verwandtschaft zwischen den beiden Chorgesängen nicht zu verkennen[1]).

Im allgemeinen ist noch über den 2., 4. und 5. Chorgesang (beim 1. ist bereits darüber gehandelt worden und vom 3. wird noch w. u. die Rede sein) zu sagen, dass sie so ziemlich in Beziehung zur Handlung gesetzt sind, was bei Seneca nicht einmal immer der Fall ist[2]).

Wenn G. Körting[3]) sagt, der Dichter deute nicht an „aus welchen Persönlichkeiten — namentlich ob aus männlichen oder aus weiblichen — wir uns den Chor zusammengesetzt denken sollen", so thut er dem Dichter unrecht, da wir im Gegentheil erkennen können, dass der Chor aus jungen Männern (s. auch ob. S. 38) besteht, u. z. aus der ersten Strophe seines 4. Gesanges:

> Uota soluamus pariter datori
> Digna tantorum, iuuenes, bonorum!
> Uos senes, uos et trepidae puellae
> Soluite uota!

wo er sich, als aus jungen Männern bestehend, ausdrücklich von den Greisen und den jungen Mädchen, die er anredet, unterscheidet. Es müssen sich also ausser ihm auch junge Mädchen und Greise auf der Bühne befunden haben und in der That ruft der Bote, zu Anfang der 2. Scene des betr. 4. Aktes auftretend:

> Huc, huc, uenite quisquis optatum uelit
> Finem malorum scire, et summo datam
> Caelo quietem. Thure placetis Deum
> Iuuenes, senes, uiduae! colite festum diem,
> In uos ab alto iustus respexit Deus.

[1]) Dies bemerkte schon Mussato's Freund Guizzardo da Bologna in seinem Commentar zur Ecerinis, den er mit Einwilligung des Dichters geschrieben (s. Zardo in Riv. stor. it. VI 497 f.).

[2]) Vgl. z. B. die Chorgesänge am Schlusse des 2. und 4. Aktes von Seneca's Oedipus (v. 403—508 und 882—914), am Schlusse des 2. und 4. Aktes von Seneca's Agamemnon (v. 310—407 und 808—866), die mir reine Embolima zu sein scheinen. Das gleiche möchte ich vom Chorgesange nach dem 2. Akte der Medea Seneca's (v. 301—379) sagen, umsomehr als die Erwähnung des Argonautenzuges und der Gefahren der Schifffahrt im Chorgesang nach dem 3. Akt (v. 579—669) wiederkehren.

[3]) Geschichte der Litt. Italiens etc. III 336.

Freilich könnte es demnach scheinen, als ob, zugleich mit den Greisen und Frauen, auch die jungen Männer, d. h. der Chor, erst auf den Ruf des Boten aufgetreten und somit während der 1. Scene (Monolog Ezzelin's und Befehl an die Soldaten, zusammen 6 Verse) nicht anwesend gewesen wären. Aus welchem Grunde aber wäre der Chor nach seinem 3. Gesange abgetreten? und nach dem Schlusse des 1. Gesanges zu urtheilen, in welchem der Chor auf das Herannahen des den 2. Akt eröffnenden Boten aufmerksam macht, scheint Mussato die beständige Gegenwart des Chores angenommen zu haben. Allerdings war im 14. und 15. Jahrh. die Kenntniss von den den Chor betreffenden Einrichtungen eine recht unklare, wie wir noch oft Gelegenheit zu sehen haben werden.

6. Die Ecerinis als mittelalterliche Composition.

Haben wir nun in mancher Hinsicht eine überaus enge Nachahmung Seneca's entdecken können, so ist die Ecerinis doch wieder in vielen Dingen eine ganz originelle Erscheinung. Trotz des senecaischen Gewandes, trotz der heidnischen Gottheiten, deren Namen wir begegnen, ist die Ecerinis eine durch und durch christliche Tragödie. Was wir von Erinnerungen aus der heidnischen Mythologie neben dem von der Jungfrau geborenen Gott, Satan, der Schlange des Paradieses, Adam, Sodom und Gomorrha u. s. w. finden, ist nur ein äusserer Zierrath, ohne Leben, ohne eigentliche Bedeutung, und wo es Bedeutung hat, ist diese in's christliche übertragen, der Olymp ist dann weiter nichts als der christliche Himmel, Pluto der Teufel u. s. w. Echt und unverfälscht christlich ist die Erscheinung des Klosterbruders Lucas, der im 3. Akte auftritt um Ezzelin Vorstellungen über sein unchristliches Gebahren zu machen, indem er von Charitas, Spes und Fides, dem barmherzigen, allwissenden und allmächtigen Gotte, vom Erlöser, dem guten Hirten, Saul u. s. w. spricht, worauf ihm Ecerinus mit Beispielen aus der biblischen Geschichte, mit den Plagen, durch die Gott die Menschen heimgesucht, Ueberschwemmungen, Ungeziefer, Hagel, Feuer, Hungersnoth, mit Nebukadnezar, dem Aegypter Pharao, Saul, Alexander, den Cäsarn und

Nero „glücklichen Angedenkens“ aufwartet, um an diesen Beispielen zu zeigen, dass er selber eine Geissel Gottes sei, ausgesandt die Frevel der Menschheit zu bestrafen[1]).

In andern, recht wesentlichen Dingen wieder weicht die Ecerinis nicht nur von der Tragödie im Sinne Seneca's, sondern auch vom Drama überhaupt so entschieden ab, dass wir sie gar nicht mehr als Drama, sondern nur noch als Epos in senecaischen Gewändern bezeichnen können.

Zunächst zeigt sich dies bei Betrachtung der drei Einheiten.

Von Einheit der Handlung kann in dieser Tragödie nicht die Rede sein, nicht einmal die Einheit der Person ist gewahrt, denn im 4. Akt ist Ezzelin, der eigentliche Held der Tragödie, bereits todt und der 5. Akt handelt nur noch vom Untergange Alberich's. Allerdings hat dieser die zweite Hauptrolle, aber auch nur die zweite, denn in erster Linie kam es auf Ezzelin, den einstigen Bedränger Padua's, an; freilich braucht der Titel Ecerinis nicht bloss eine Erzählung über Ezzelin zu bedeuten, sondern kann, und soll hier wohl auch, eine solche von der ganzen Familie Romano bezeichnen, denn das Geschlecht der Romano wurde oft nach den Namen ihrer hervorragendsten Vertreter auch das Geschlecht der Ezzeline genannt und so nennt es ebenfalls Mussato gegen Ende der ersten Epistel[2]):

Sic ego non ualui lacrimosos pandere partus
Saeua tuos alio stirps Ecerina modo;

freilich lag es in der Tendenz des Stückes, den völligen Untergang der ganzen Familie Romano, die gänzliche Sühne für alle ihre Gräuelthaten vor Augen zu führen, aber um ein Drama zu sein musste es eben anders angelegt werden[3]).

Was die Einheit der Zeit anlangt, so stimmen die Litterarhistoriker dahin überein, dass sie in dieser Tragödie nicht festgehalten sei und G. Körting[4]) lobt sogar Mussato dafür, dass er „sich nicht unter das Joch des vermeintlichen

---

[1]) vgl. ob. S. 43 Anm. 1.

[2]) s. oben S. 34.

[3]) vgl. Körting a. O. III 334.

[4]) a. O. III 341.

dramatischen Gesetzes von der Zeiteinheit gebeugt habe", während es mir doch scheinen will, dass man darin auch des Guten zu viel thun kann. Zardo[1]) sagt zuerst, die Handlung erstrecke sich mindestens auf 2 Jahre, welcher Zeitraum viel zu eng gefasst ist, während er etwas weiter unten bemerkt, die Handlung umfasse nicht nur die letzten Jahre Ezzelin's, sondern sein ganzes Leben, die hauptsächlichsten Ereignisse desselben berührend, von seiner Geburt bis zu seinem Tode, ja noch darüber hinaus den Untergang der Familie Alberich's. Von seiner Geburt an ist zuviel gesagt und kann nicht von der eigentlichen Handlung des Dramas gelten, sondern sich nur auf das im Verlaufe der Tragödie erzählte beziehen, welche beiden Dinge Zardo nicht recht zu scheiden versteht, und zwar aus Gründen, die, wie wir gleich sehen werden, im Wesen des Stücks selber liegen.

Nähmen wir auch an, dass diejenigen Dinge (die Vertreibung des Markgrafen Azzo [novello] von Este und des Grafen Richard von S. Bonifazio und die darauf folgende unbestrittene Herrschaft Ezzelin's über Verona, 1226), die der Bote in seinem Berichte des 2. Aktes als „vorher geschehen" bezeichnet[2]), auch schon vor Beginn des 1. Aktes sich abgespielt hatten, so ist doch zum mindesten sicher dass die Tragödie vor der Unterwerfung Padua's durch Ezzelin, welche der Bote im 2. Akte als eben vorgefallen berichtet, zu spielen anfängt. Padua kam aber am 25. Februar 1237 in Ezzelin's Hände, und da das Drama bis zum Martertode Alberichs am 26. August 1260 geht, so muss es mindestens 24 Jahre umfassen. Wir können aber noch viel weiter gehen. Die Szene, in welcher die Mutter ihren Söhnen die Geheimnisse ihrer Zeugung offenbart, ist ohne Zweifel in der Jugend Ezzelins und Alberichs gedacht, und dies stimmt auch zur Sage, nach welcher die Mutter diesen Bericht an die Söhne machte, als diese noch nicht ausgewachsen waren und sie selber auf dem Sterbebette lag:

> Erano i figli già d'assai altezza
> Quando lei si se infermò di morte.
> Chiamò i figli con grande dolcezza

[1]) Alb. Muss. 348.

[2]) s. oben Inhaltsangabe, S. 39 f.

u. s. w. sagt Aliprandi[1]), und Platina[2]) schreibt, man erzähle sich: ..... *matrem Adelaitam moribundnam parnulos ad se nocasse dixisseque, eos non ex Monacho (id enim patri nomen fuit), sed ex Daemone, a quo nocte fuerat compressa, natos.* Ezzelin der Mönch hatte Adelheid wahrscheinlich 1184 geheirathet[3]). Gemäss den Sitten der damaligen Zeit wird diese bei ihrer Verheirathung etwa 24 oder 25 Jahre alt gewesen, also c. 1160 geboren sein. Nach der Chronik Rolandino's[4]) ist Adelheid im Alter von ungefähr 50 Jahren gestorben, also etwa 1210. Damals war also Ezzelin (geb. 26. April 1194 als viertes Kind Adelheid's) 16, sein Bruder Alberich ungefähr 14 Jahre alt, was sehr gut zur Ueberlieferung der Sage passt. Somit umfasst die Ecerinis ein halbes Jahrhundert, die Jahre von 1210—1260. Wenn man ja auch bei dichterischen Erzeugnissen nicht mit Rechenexempeln vorgehen kann, so scheint mir doch jedenfalls, schon nach der Art und Weise wie die Anrufung Ezzelin's an seinen Vater gehalten ist, in welcher ersterer durchaus als jemand spricht der bis jetzt noch keine Thaten vollbracht hat, unzweifelhaft, dass die betreffende Szene zu einer Zeit gedacht ist, wo Ezzelin ein thatenloser Jüngling war, und sie soll ja gerade den Ausbruch der teuflischen Gefühle schon im Knaben zeigen und von vornherein alle seine Thaten, also auch seine, im 2. Akte berichtete, Besitzergreifung von Verona, als daraus hervorgegangen erscheinen lassen. Da andererseits das Drama noch ein Jahr über Ezzelin's Tod hinausgeht und dieser fast 65 und ein halbes Jahr alt geworden ist, so ist leicht abzusehen, dass die oben ausgerechnete Zahl nicht zu hoch gegriffen ist.

In Bezug auf den Ort gehen die Ansichten der Litterarhistoriker sehr auseinander. Während die einen behaupten, die Einheit des Ortes sei nicht gewahrt, so behaupten die andern das Gegentheil und die dritten hüllen sich darüber in ein vorsichtiges Schweigen. Die Eigenthümlichkeit

[1]) Murat. Antiqq. itall. V 1110.

[2]) Rer. Ital. Scr. XX 693.

[3]) s. Verci, Storia degli Ecelini I 54.

[4]) lib. I, cap. III, Rer. Ital. Scr. VIII 173.

dieser Tragödie bringt es mit sich, dass die beiden entgegengesetzten Ansichten gleich unrichtig und gleich richtig sind. G. Körting[1]) sagt, die Einheit des Ortes sei gewahrt, u. z. deshalb, damit das Drama, das nach seiner Meinung offenbar zur szenischen Aufführung bestimmt war, dadurch leichter aufführbar werde. Von einer strengen Einheit des Ortes kann aber schon im ersten Akte nicht die Rede sein, denn der Dichter erzählt uns ja, nach der Ansprache Ezzelin's an Alberich plötzlich selber das Wort ergreifend, in 5 Versen, als schriebe er ein Epos[2]), wie Ezzelin nach dem untersten Theile des Hauses in einen finstern Winkel gegangen, sich niedergeworfen und seinen Vater Lucifer angerufen habe, worauf dann der Dichter diese Anrufung, Ezzelin wieder des Wort ertheilend, in direkter Rede, als Monolog Ezzelins, folgen lässt.

Wychgram[3]) nimmt an, alles dies sei hinter der Bühne vorgegangen, und die Zeit, welche dazu nöthig war, für die Zuschauer durch das Auftreten des Chores ausgefüllt worden. Dann hätten also die Zuschauer weder von den 5 Versen des Dichters noch von den 22 Versen, aus welchen Ezzelin's Monolog besteht, irgend etwas gehört! — Anders wäre dieser Akt gewiss nicht aufzuführen gewesen, als dass, nachdem Adelheid, Alberich und Ezzelin, die beiden ersteren ohne allen Grund, die Bühne verlassen, eine (den Dichter vorstellende) Person aufgetreten wäre und die betreffenden 5 Verse gesprochen hätte, worauf dann Ezzelin, in einem dunkeln Kellerraume den Augen der Zuschauer sichtbar werdend, seine Anrufung Lucifer's und der Götter der Unterwelt recitirte. Wir hätten also schon im ersten Akt ganz verschiedene Theile des gleichen Hauses als Ort der Handlung anzusetzen.

Wenn nun aber das ganze Stück zwar in verschiedenen Theilen desselben, aber doch in oder vor dem gleichen Hause spielen sollte, wo hätte man sich dieses Haus zu denken?

---

1) a. O. III 343.

2) Derjenige, welcher Claudian's Raub der Proserpina für die Lektüre mit vertheilten Rollen zurechtstutzte (s. diese Beiträge I 135 ff.), hätte vor diese 5 Verse „Poeta" gesetzt.

3) Herrigs's Archiv LXXI 273.

Offenbar innerhalb der Trevisanischen Mark, wenigstens, wie aus verschiedenen Stellen hervorgeht, für den 1. und 2. Akt, und somit auch für das ganze Stück, wenn es eben dasselbe Haus für das ganze Drama sein soll. Innerhalb der Trevisanischen Mark aber können, wie wir gesehen haben, weder Padua noch Verona der Ort der Handlung sein. — Chassang[1]) sagt, ohne irgendwie Gründe dafür anzugeben, das Stück spiele in Mantua, eine durchaus unberechtigte Annahme, die zu allem auch historich unmöglich ist, da Mantua nicht unter Ezzelin's Herrschaft, dagegen wiederholt im Kriege mit ihm stand und Ezzelin es vergeblich belagerte. — Zardo[2]) führt aus: „. . . . . *in quanto al luogo, essa* (scil. *l'azione*) *si svolge — se non sempre per ciò che viene rappresentato, per ciò che viene narrato — dapprima in Verona, poi in Padova, poi di nuovo in Verona, poi in Milano, poi a Soncino e finalmente nel Castello di San Zenone.*“ Welch eigenthümliche Verquickung zwischen dem Inhalt der Erzählungen und dem, was wir vor unseren Augen vorgehen sehen, die wir schon einmal bei Zardo zu constatiren Gelegenheit hatten! Gleich die beiden ersten Orte, Verona und Padua, können sich nur auf das Erzählte beziehen; höchstens könnte man Verona für die sich vor uns abspielenden Vorgänge des gesprochenen Theiles des ersten Aktes ansetzen, indem man dann annähme, dass der Chor seine Parodos an einem anderen Orte gesungen habe; Padua bleibt aber ausgeschlossen, u. z. nicht nur für den 1. und 2., sondern auch für den 3. und mindestens noch für die 1. Scene des 4. Aktes.

Betrachten wir den 4. Akt, wo Ezzelin in der 1. Szene seinen Soldaten den Befehl gibt, von der Belagerung Padua's abzustehen und die Lombardei zu erobern, und unmittelbar darauf, in der 2. Szene, der Bote dem Chor Ezzelin's unglücklichen Feldzug, zu dem wir ihn soeben haben abziehen sehen, und seinen Tod in der Lombardei meldet, welcher Bericht wieder durch die Ausrufe Ezzelin's und seiner Soldaten selber unterbrochen ist. Ist dies Alles am gleichen Orte geschehen? Man sollte meinen die erste

---

[1]) a. O. 46. [2]) Alb. Muss. 348.

Szene spiele auf dem Felde vor Padua, wo Ezzelin mit seinen Truppen stand, und die zweite innerhalb einer Stadt der Trevisanischen Mark, wobei jedoch noch nicht erklärt ist, wieso wir in dieser zweiten Scene plötzlich wieder den wilden Heerführer und seine Krieger hören und vor uns sehen können. Die gewöhnliche Auffassung geht dahin, dass auch die betreffenden drei Verse (s. oben S. 47) bloss vom Boten berichtet seien und Körting[1]) meint, man brauche nur die Bezeichnungen: Commilitones und Ecerinus im Texte zu streichen und statt ihrer Anführungszeichen zu setzen, um diese Stelle so durch die Schrift wiederzugeben, wie sie der Dichter verstanden wissen wollte. Ich will die Möglichkeit dieser Auffassung nicht bestreiten, da sich aber eine ähnliche Erklärung für den 1. und 3. Akt und für so vieles andere nicht anwenden lässt, so sehe ich nicht ein warum man hier etwas an der uns überlieferten Bezeichnung der redenden Personen, die doch sonst so genau ist, ändern sollte[2]).

Der 3. Akt scheint mir nämlich, neben dem 1. Akt, keinen Zweifel mehr darüber walten lassen zu können, wie die Sache eigentlich aufzufassen ist. Kaum ist da Ezzelin mit seinen Soldaten abgegangen um auf Padua zu marschieren und es zurückzugewinnen, als uns der Chor schon erzählt, wie ebendieser Versuch, den auszuführen Ezzelin soeben fortging, missglückt, wie Ezzelin sich sodann nach Verona begiebt und dort 11000 gefangene Paduaner Hungers und Durstes sterben lässt. Hierfür hat kein Litterarhistoriker eine Erklärung gefunden, und G. Körting[3]) führt nur die Worte Cappelletti's[4]) an, die dieser übrigens, was Körting übersieht, stillschweigend Wort für Wort von Napoli-Signorelli[5]) abgeschrieben hat, dass man sich nämlich verwundert frage, wie viel Zeit zwischen dem von den Soldaten an Ezzelin ertheilten Rath gegen Padua zu mar-

---

[1]) a. O. III 332 Anm. 2.

[2]) Ganz ähnlich sind ja die Verhältnisse in Bezug auf die plötzliche An- und Abwesenheit der Personen im Babio, s. diese Beiträge I 102 ff.

[3]) a. O. III 332.

[4]) Propugnatore XI, 2a p., 395.

[5]) Storia critica de' teatri, Napoli 1788, III 36.

schieren und der Erzählung des Chores liege, und auf welche Weise der Chor von alledem, was inzwischen vorfällt, Nachricht erhält. Selbst die Annahme einer Lücke im Texte helfe über diese Schwierigkeit nicht hinweg.

Es ist, wenn man diesen dritten Chorgesang liest, als ob diese ganze Kette von Ereignissen sich gerade während des Gesanges des Chores vor dessen und unseren Augen abspielte. Eben das unbestimmte Gefühl, dass sich in der uns beschäftigenden Tragödie das Erzählte von dem sich vor unseren Augen Begebenden nicht trennen lässt, hat Zardo zu der zunächst erstaunlichen, aber für die wahre Sachlage sehr bezeichnenden Aeusserung veranlasst: der Ort der Handlung sei, „wenn auch nicht immer für das was dargestellt, so doch für das was berichtet werde . . . .“, u. s. w. — als ob in einem Drama nicht aus allen möglichen Gegenden berichtet werden könnte, ohne dass desswegen das Drama selber in einer dieser Gegenden zu spielen brauchte. Aber hier ist es nicht so: Erzählung und Handlung sind unzertrennlich zu einer episch-dramatischen Zwittergattung verwoben. Mit einem Worte, der Ort ist nirgends und überall; es wird bloss mit veränderter Stimme (oder mit vertheilten Rollen, was jedoch durch die Einmischung der Erzählung in die direkte Rede ausgeschlossen scheint) erzählt und der Ort ist dann eben der Saal wo gerade erzählt wird, gleichviel wo er sich befindet, in der ganzen Welt, — oder, wenn man lieber will, der Ort ist überall wo etwas begegnet wovon wir in diesem Stücke erfahren, d. h. nicht nur in der Trevisanischen Mark, in Verona, Padua u. s. w., sondern auch am Mincio, in der Lombardei, in Mailand, Brescia, an der Adda etc.[1]). Mit anderen Worten, wir haben ein Epos mit tragischem Ausgang vor uns, das nur zur Deklamation bestimmt war, geradeso wie die im 1. Theile dieser Beiträge besprochenen epischen Dramen.

[1]) Sehr richtig sagt daher Schio, Sulla vita e sugli Scritti di Antonio Loschi, Padova 1858, S. 41: *Nell' Ecelino non vi è unità di azione nè di protagonista, e non dico di luogo, perchè se il Loschi ne ha tre, non saprei ove il Mussati ponesse il suo.*

Aehnlich wie der Babio [mit dem die Eccerinis überhaupt in Bezug auf die Allgegenwart des Ortes, oder der Zuschauer, wenn man sich so ausdrücken darf, und die willkürliche An- oder Abwesenheit der Personen vielfache Analogien zeigt[1])] die letzte Stufe in der Entwickelung der epischen Komödie, so bezeichnet Mussato's Eccerinis die letzte Stufe in der Entwickelung der epischen Tragödie, bloss mit dem Unterschiede, dass Mussato zwar den Dialog nicht so rein hält wie es im Babio geschehen ist, dafür aber in Bezug auf die metrische Form bereits die Reihe der Renaissancedramen eröffnet. Seine Eccerinis ist in Wirklichkeit noch ein Epos, nur hat es Mussato in senecaische Kleider gehüllt; an die Stelle des heroischen oder des elegischen Versmasses hat er Jamben und lyrische Masse gesetzt und Chöre eingeführt. In der äussern Form und darin, dass er wieder fürstliche, oder solchen doch der Stellung nach gleichkommende, Personen zu Helden seiner Tragödie gemacht hat, hat Mussato grösseres Verständniss für das antike Theater gezeigt als die meisten Verfasser der elegischen Tragödien, die wir im 1. Theile dieser Beiträge erwähnt haben; zu einem Verständniss des eigentlichen Wesens des Dramas hat er es aber ebensowenig gebracht wie diese. Und das zeigt uns, ausser allem bereits erwähnten, auch schon der Titel, den er seiner Tragödie gegeben.

Eccerinis nennt er sie, nach Analogie von *Aeneis, Achilleis, Alexandreis* etc., während Seneca seine Dramen *Thyestes, Hercules, Medea, Agamemnon, Oedipus, Phaedra* (od. *Hippolytus*)[2]) etc. benannt hat. Ob darin eine Absicht Mussato's lag, ob ihm dieser Unterschied zwischen seinem, der epischen Gattung entnommenen, Titel und dem sonst bei Tragödien üblichen bewusst war? Es scheint mir doch kaum möglich daran zu zweifeln, ebensowenig wie daran, dass es ihm nicht entgangen sein kann, dass die senecaischen Tragödien im Verhältniss zu der seinigen nur einen

[1]) s. oben S. 66 Anm. 2.

[2]) Allerdings heissen die Phoenissae in der Ueberlieferung *A* (s. die Bedeutung dieses Zeichens bei Leo) *Thebais,* aber dieses Wort ist doch ganz anders geartet als *Eccerinis.*

kurzen Zeitraum umfassen, wenn es ihm ja auch nicht zu Bewusstsein gekommen zu sein braucht, dass sie sich alle, ausser dem Herculus Oetaeus und der Octavia, nur auf einen Tag erstrecken. Er aber wollte seinem Volke das ganze Leben des Tyrannen vorführen, und daher wohl die Wahl des Titels, und daher wohl auch die Bemerkung in der 1. Epistel, dass er die Geschichte des Ecerinus in keinem andern Metrum als in dem der Tragödie habe berichten können (denn dieses heischte der erhabene tragische Stoff und der erschütternde Eindruck, den er auf die Zuhörer ausüben wollte), aber nicht den geringsten Anspruch darauf mache, dass seine Ecerinis auch den wirklichen Tragödien, die sie bloss in ihren Metren nachahmen wolle, zugezählt werde:

> Quippe tibi satis est, ut tu uidearis imago
> Paulisper tragicis assimilata metris [1]),

während er doch sonst nicht gerade durch Bescheidenheit glänzt und z. B. in der 4. Epistel seine Ecerinis sehr wohl neben und sogar über des Statius Thebais stellt:

> Carmine sic laetam non fecit Statius urbem
> Thebais in scenis cum recitata fuit,
> Ne minus haec tragico fregit subsellia uersu,[2])
> Grata suis meritis sic Ecerinis erat.

Also, und das ist bezeichnend, mit der Thebais des Statius vergleicht Mussato seine Ecerinis und von jener sagt er, dass sie auf der Bühne recitirt wurde, und von dieser, dass sie grössere Freude, nicht weniger gut besetzte Bänke und, ihrem Verdienste entsprechend, ebenso grossen Beifall gefunden habe. Hiemit ist auch die Frage nach einer dramatischen Aufführung der Ecerinis (die in unserem Sinne schon nach der Disposition der ganzen Tragödie unmöglich wäre) gelöst, denn aus der eben citirten Stelle geht zur Genüge hervor, dass bloss an eine öffentliche Recitation,

---

[1]) vgl. o. S. 34, Anm. 2.

[2]) wörtlich aus Juvenal VII 83 und 86 genommen; vgl. dazu Rh. Mus. II (1833) 78; Valmaggi, Le letture pubbliche a Roma nel primo secolo dell'êra volgare, in Rivista di filologia e d'istruzione classica XVI 86 und 91; Teuffel, Gesch der röm. Litt.[5] § 321, 1.

wie für des Statius Thebais, zu denken ist, und wenn er von dieser *in scenis recitata* sagt, so ist das ein deutlicher Fingerzeig dafür, wie die verschiedenen Stellen, in welchen man Zeugnisse für Theateraufführungen von dem Alterthum nachgeahmten Dramen erblicken wollte, aufzufassen sind[1]).

Und noch andere Belege, sowohl dafür dass Mussato selber fühlte, dass seine Ecerinis, wenn auch in der äusseren Form übereinstimmend, doch in ihrem Wesen von der eigentlichen klassischen Tragödie verschieden sei und mehr nach der epischen Tragödie, wie z. B. des Statius Thebais, hinneige, als auch dafür, dass nur an eine Lektüre derselben gedacht werden darf und nicht an eine regelrechte Aufführung, lassen sich aus Mussato's Schriften beibringen.

Zunächst wirft eine sehr erwünschte Beleuchtung auf die Frage nach der Art der Recitation eine Stelle aus Mussato's prosaischer Vorrede[2]) zu seinen 3 hexametrischen Büchern von der Belagerung Padua's durch Cangrande. In diesem an die Palatinische Gesellschaft der paduanischen Notare gerichteten Vorwort sagt Mussato, er sei von ihnen schon öfter gebeten worden, dasjenige was er in erhabenem Stile für eine gelehrte Leserwelt in seiner Historia[3]) über Padua's Schicksale (in Prosa) geschrieben, in einem beliebigen Versmasse und in einfacher, leicht fassbarer, aber ja nicht erhabener und tragischer[4]), Sprache für die Lektüre der Notare und des unteren Priesterstandes (die also weniger gelehrt

[1]) Uebrigens wurden im alten Rom ja auch Gedichte Vergil's und Ovid's im Theater vorgetragen, ohne dass dabei an Aufführungen gedacht werden könnte, s. Valmaggi a. O. 80 ff.

[2]) abgedruckt in allen Ausgaben der Geschichtswerke; bei Muratori Rer. Ital. Scr. X 687.

[3]) vgl. oben S. 22 Anm. 1.

[4]) Also tragisch vom Stile, geradeso wie Dante, Vulg. eloq. II 4, es gebraucht. — Der Anfang dieser Vorrede lautet: *Percontamini me frequens, importunius quam opportunius instans, Notariorum Palatina Societas, iam seposita in literas exitia nostrae Urbis, quae in illam diuinis humanisque fauoribus per haec tempora intulit Canis Grandis, quae et post uersis fatis uersa sunt contrariis successibus in auctorem, ad uestrum ciuiumque solatium in quempiam metricum transferre concentum, hoc postulationi uestrae subiicientes, ut et illud quodcumque sit metrum, non altum, non tragoedum,*

waren), anziehender, angenehmer und verständlicher zu machen. Sie, die Notare, hätten selber als Beispiel die Distichen [Sprüche] des Cato (welche damals, wie Mussato angibt, gemeiniglich L. A. Seneca zugeschrieben wurden) angeführt, die einen so grossen Beifall beim Volke deshalb erzielt hätten, weil sie in klarer und populärer Sprache abgefasst gewesen seien. Dann fährt Mussato fort:

Et solere etiam, inquitis, amplissima regum ducumque gesta, quo se uulgi intelligentiis conferant, pedum syllabarumque mensuris uariis linguis in uulgares traduci sermones, et in theatris et pulpitis cantilenarum modulatione proferri.

Diese Stelle, und merkwürdiger Weise nur diese, ist als Beleg dafür angeführt worden, dass Mussato schon Theateraufführungen von weltlichen Dramen kannte. Aber schon Tiraboschi[1]) hat die Beweiskraft dieser Stelle angezweifelt und gezeigt, dass sie sich auch auf die Chansons de Gestes und überhaupt epische Gedichte beziehen könnte. Wir können mit voller Bestimmtheit sagen, dass sich die Stelle überhaupt nur auf Chansons de Gestes beziehen kann[2]). Tragödien, diejenige Gattung des Kunstdramas, an die man, da es sich um Thaten von Königen und Fürsten handelt, allein denken könnte, sind von vornherein ausgeschlossen, denn weiter oben hiess es ja ausdrücklich, die Notare wollten kein *altum,* kein *tragoedum ... eloquium;* sie konnten also für ihr Begehren nicht ein Beispiel aus einer Gattung wählen, die sie von vornherein ausgeschieden hatten. — Somit ist diese Stelle als Beleg für Aufführungen von Tragödien, also auch der Ecerinis, unter keinen Umständen

sed molle et uulgi intellectioni propinquum sonet eloquium, quo altius edoctis nostra stilo eminentiore deseruiret Historia, essetque metricum hoc demissum sub camena leniore notariis et quibusque clericulis blandimentum. Plurimum enim unumquemque delectat quod intelligit, respuitque fastidiens quod non apprehendit.

[1]) Storia d. lett. IV, l. III, c. III, § XXVII [S. 426 der Florentiner Ausgabe 1805—13].

[2]) vgl. dagegen Klein, Gesch. des Dramas IV 156, der übrigens die betreffende Stelle falsch übersetzt. Mussato will sagen: Die Thaten der Fürsten werden in verschiedenen Sprachen auf volksthümliche Weise erzählt (vgl. Tiraboschi a. O.), um ein Uebersetzen aus der Gelehrtensprache in die Vulgärsprache handelt es sich keineswegs.

zu verwenden. — Die geistlichen Vorstellungen sind durchaus ausgeschlossen, schon des Inhalts und der Vortragsweise wegen. Bleiben also die Epen. Unter den *uariis linguis* sind italienisch, französisch, provenzalisch und lateinisch zu verstehen, mit *in uulgares sermones traduci* will Mussato die volksthümliche Erzählungsweise, abgesehen von der Sprache, bezeichnen. Dass dem so ist, beweist vollends der sich unmittelbar anschliessende Satz: *Nihil ergo recusandum disponens quod uestra deposcat amica suasio, fratribus meis annuens, qua licet et sciero, heroico usus metro exigente materia populariter morem geram rudis ego cum rudibus.* Er selber will also, dem Wunsche der Notare entsprechend, ein solches Epos in volksthümlicher Erzählungsweise, als welches die 3 Bücher in Hexametern aufzufassen sind[1]), schreiben. Diese Epen wurden also auf Bühnen oder überhaupt auf Gerüsten (von Mimen, Jongleurs etc.) melodramatisch recitirt[2]).

Bezeichnend scheint mir ferner eine Stelle aus dem Anfang der 1. Epistel zu sein, wo sich Mussato fragt, wodurch er eigentlich die Dichterkrönung verdient habe[3]). Aehnlich wie er gegen Ende dieses Gedichtes seine Ece-

[1]) Dies Alles, sowie auch der Anfang des Prologs *ad uestrum ciuiumque solatium* (s. oben S. 70 Anm. 4), zeigt deutlich, dass das Lateinische damals in der Bürgerschaft Padua's ziemlich allgemein verstanden wurde oder zum mindesten bedeutend weiter verbreitet war, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Wer eben lesen und schreiben konnte, verstand auch Latein.

[2]) Zardo, a. O. 352, glaubt aus dem Distichon, das sich in dem an seinen Sohn gerichteten Cento aus den 5 Büchern Tristien (Ausg. Vened. 1636, S. 93 der metrischen Werke Mussato's) findet:

Haec mea sunt populo saltata poemata saepe,
Saepe oculos etiam detinuere tuos (*Trist.* II 519 f.)

schliessen zu können, dass die Gedichte Mussato's, und somit auch die Ecerinis, nicht nur gesungen, sondern auch durch Tänze begleitet wurden, wodurch auch den Augen der Zuhörer etwas geboten worden wäre. Dagegen ist jedoch erstens zu bemerken, dass *saltare* an dieser Stelle Ovid's nichts anderes bedeutet als gestikulirend singen (vgl. Valmaggi in Rivista di Filologia e d'Istruzione classica XVI 81 f.), und ferner, dass man Verse aus einem Cento, der nothgedrungen etwas gezwungenes hat, nicht zu wörtlich nehmen darf, um so mehr als der Zusammenhang dieses Distichons in Mussato's Text selber kein besonders klarer ist.

[3]) s. oben S. 29.

rinis eine *imago paulisper assimilata tragicis metris*[1]) nennt, so sagt er hier:

> Siue Ecerinis erit, quae tot solatia praebet,
> Edita sub tragicis parua camena metris.

Deuten die Worte *parua camena sub tragicis metris edita* nicht wieder darauf hin, dass das Gedicht keine eigentliche Tragödie[2]) sei, sondern nur äusserlich tragische Form habe?

Ferner sagt Mussato in eben dieser ersten Epistel, dass wenn Rom ihn nicht an die Seite seiner Dichter stellen wolle, er wenigstens in seiner Vaterstadt werde gelesen werden:

> Hac saltem Patava tutus in urbe legar;

dann heisst es weiter:

> Festa dies aderit, qua me celebrare poetae
> More uolent . . . .
> Dumque legar, semper mecum mea festa legentur

und ähnlich in dem, hier überhaupt öfters anklingenden, Cento ad filium, gegen Ende:

> Optime natalis, nec enim procul absumus, opto
> Candidus huc uenias consimilisque dies.
> Dumque legar, pariter mecum tua festa legantur.
> (*Trist.* V 5, 13 f.; V 14, 5.)

Und in der 4. Epistel, nachdem Mussato die Feier seines Festtages geschildert und (in der bereits oben, S. 69, citirten Stelle) uns mitgetheilt hat, dass die öffentliche Recitation der Thebais des Statius keinen solchen Erfolg hatte wie die der Ecerinis, sagt er uns, wie er sodann zum Dichter gekrönt worden und wie beschlossen worden sei:

> . . . . ut nostra semper in urbe legar.'

Dass es sich bei diesen Festen hauptsächlich um die Ecerinis handelte, ist unzweifelhaft und geht schon aus den Worten des Mussato selber hervor, so z. B. aus der eben angezogenen Stelle der 4. Epistel, aus der ganzen ersten Epistel u. s. w.; mit vollster Deutlichkeit zeigt dies auch die Ceremonie der Ueberreichung eines Bocksfells als Sinn-

---

[1]) s. ob. S. 34 und 69.

[2]) im Sinne Seneca's nämlich und in Bezug auf die Reinhaltung der dialogischen Form.

bild der Tragödie. Immer ist aber nur von Lesen, niemals von einer Aufführung die Rede.

Die Ecerinis ist also Epos und Tragödie zugleich, ein Epos mit tragischem Ausgange in tragischen Versen. Mussato wollte nicht nur seinem Volke und seiner Zeit eine Tragödie schenken, sondern sein Ziel war zugleich ein höheres und praktischeres. Die Ecerinis ist nicht bloss ein Produkt seiner Studien, sondern auch seiner begeisterten Vaterlandsliebe; er wollte seinem Volke in möglichst eindrucksvoller Weise und zur Warnung dasjenige wieder vor Augen führen, was es selber vor kurzem hatte leiden müssen. Das Bild, sollte es wirkungsvoll sein, musste, da es noch in der frischen Erinnerung des Volkes lebte, einerseits möglichst wahrheitsgetreu sein, andererseits der im Volke verbreiteten Ueberlieferung entsprechen. Es durfte aber, um tiefen Eindruck auf die Gemüther zu machen und wirkliche Begeisterung hervorrufen zu können, nicht in nüchterne Prosa gefasst sein. Jedoch auch das elegische, und sogar das heroische Versmass, das Mussato später für sein Epos von der Belagerung Padua's anwendet, in welchem er ja auch übernatürlich-sagenhaftes und Geschichte, christliches und heidnisch-mythologisches mit einander verwebt, waren ihm nicht ergreifend und erhaben genug. Hier entsprach völlig seinen Zwecken nur die Tragödie, wie er sie verstand.

So hat denn an der Ecerinis der Patriot, Staatsmann und Historiker Mussato ebensolchen Antheil wie der Epiker und wie der Schüler Seneca's. Hätte Mussato bloss eine Tragödie nach Seneca's Muster schaffen wollen, so hätte er sicher, wie das später Loschi gethan, einen bereits litterarisch verarbeiteten Stoff aus der alten Mythologie oder Geschichte zum Gegenstand seiner Tragödie gemacht. Die Auffassung und Tendenz Mussato's und die Eigenart seines Werkes lassen es uns erst natürlich erscheinen, dass die erste Tragödie, welche die äussere Form der senecaischen Dramen nachahmt, keinen klassisch-mythologischen Stoff behandelt. Eine Renaissancetragödie der Form nach, ist sie es ihrem eigensten Wesen nach nicht.

Und hier wäre ich mit der Besprechung der Ecerinis zu Ende, wenn ich nicht noch einer Ansicht Erwähnung

thun müsste, die ich zwar in keiner Weise theile[1]), die aber so oft wiederholt worden ist, dass ich sie nicht mit Stillschweigen übergehen kann. Man hat nämlich in der Ecerinis die Mischung des Epischen mit dem Dramatischen (eine Spur davon werden wir auch noch in Corraro's Progne finden), die mir als eine ganz natürliche Uebergangsstufe vom epischen Drama des Mittelalters zum Renaissancedrama erscheint, bisher durch den Einfluss der Sacre Rappresentazioni erklären wollen[2]). Es scheint mir, dass man sich doch vorher die sehr wesentliche Frage stellen sollte, was das wohl für geistliche Vorstellungen gewesen sein mögen, die Mussato kennen konnte. Doch gewiss nicht Sacre Rappresentazioni im engern Sinne! Also etwa bloss das liturgische Drama, oder Laude, oder Devozioni, bei denen das keimende Drama noch in den Fesseln des Gottesdienstes lag? Allerdings hören wir von einer 1244 in Padua auf dem Prato della Valle stattgehabten Darstellung der Passion und Auferstehung Christi, aber wenn man bedenkt wie langsam das Dramatische aus den kirchlichen Darstellungen gerade in Italien zu wirklicher Entwickelung kam, so dass ja die Sacra Rappresentazione erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Blüthe gelangte und überhaupt nicht höher als etwa in die vierziger Jahre desselben hinaufreicht, wird man mit grösster Wahrscheinlichkeit annehmen können, dass Vorstellungen in der Art der erwähnten des Prato della Valle kirchlich-pomphafte[3]) waren, mit feierlichen Prozessionen, die Handlung selbst höchstens begleitet von einzelnen, mit einander vielleicht durch die Worte eines Predigers in Zusammenhang gebrachten, Gesängen der auftretenden Personen. Was also überhaupt in dieser Hinsicht Mussato bekannt gewesen sein kann, war so völlig verschieden von dem

[1]) Vgl. auch Gaspary, Gesch. d. it. Lit. I 399; ital. Uebers. 343.

[2]) So zuletzt noch Zardo in Riv. stor. ital. VI 497: *l'ampiezza dell'azione e certe licenze, più che le violate unità di tempo e di luogo, manifestano l'influenza delle sacre rappresentazioni.*

[3]) Vgl. D'Ancona, Origini del teatro in Italia I 82; 84; 87.

Ideal unseres Dichters, dass mir ein Einfluss desselben in dem angegebenen Sinne auf die Eccerinis ausgeschlossen erscheint.

C) Giovanni Manzini.

Nach Mussato's Eccerinis vergehen 73 Jahre bis wir wieder auf eine, jedoch höchst wahrscheinlich unvollendet gebliebene, Tragödie stossen. Es ist wohl weiter nichts als ein Versuch, zu dem der Dichter sicherlich durch Mussato's Werk angeregt worden war, den durchzuführen er aber nicht die Kraft besass. Ich meine Giovanni Manzini's

Tragödie über den Sturz Antonio's della Scala,

die theilweise schon 1387 verfasst war.

Gleich darin zeigt sich Mussato's Einfluss, dass der Dichter sich wieder einem Stoffe aus der Nationalgeschichte zuwendet. Bei Mussato allerdings handelte es sich um Ereignisse, die vor seiner Geburt gespielt hatten; aber sie waren doch von seinen älteren Zeitgenossen zum Theil mit erlebt worden, hatten durch verwandte Zustände seiner Zeit wieder aktuelles Interesse erhalten und sollten Padua zeigen, was es zu erwarten hätte und wie es ihm wieder ergehen würde, falls es nicht auf seiner Hut sei. Manzini jedoch geht weiter: er schildert Ereignisse an denen er selber betheiligt war[1]), und, was kaum glaublich ist, er macht sich an dieses Werk schon zu einer Zeit, in welcher die betreffenden Ereignisse noch gar nicht zu dem Ziele gelangt waren, das er schon im voraus als Katastrophe in Aussicht genommen hatte!

[1]) Wofür, nach der damaligen (übrigens nicht mehr unbestrittenen, s. w. u. II A) Annahme, Seneca in der Octavia ein Beispiel hinterlassen hatte (abgesehen übrigens davon dass er sich in dieser Tragödie selber eine Rolle zugetheilt hätte, was Manzini nicht gethan zu haben scheint); was dagegen des Aischylos Perser anlangt, so konnten sie damals nur dem Namen nach bekannt sein. — Mit diesem Hinweise auf die Octavia soll jedoch nicht gesagt sein, dass dieselbe Manzini's literarisches Unternehmen veranlasst habe, da ich vielmehr glaube, dass die Anregung dazu auf Mussato's Eccerinis zurückzuführen sei; vgl. darüber noch w. u.

Diese, unter so eigenthümlichen Umständen zu dichten begonnene Tragödie ist uns, mit Ausnahme eines einzigen Chorgesanges, den Manzini selbst in einem Briefe an seinen Gönner Benedetto de' Gambacorti[1]) mittheilt, vollständig unbekannt. Auch wüssten wir nichts von irgend welchen andern litterarischen Arbeiten Manzini's, abgesehen von drei und dreissig, in einem ganz barbarischen Latein geschriebenen, Briefen, in welche er mitunter werthlose lateinische Verse eingestreut hat und die die einzige, u. z. spärliche, Quelle für seine Biographie bilden[2]).

Er hiess mit dem vollen Namen: Giovanni Manzini della Motta — *Iohannes Manzinus de Motta de Lunisana* schreibt er sich — und war aus der Stadt Fivizzano[3]), in der Lunigiana, gebürtig. Als Knabe wurde er von seinem Vater nach Sarzana in die Schule gethan um Latein zu

[1]) Sohn Pietro's, des Signor von Pisa, und älterer Bruder Lorenzo's. Im Jahre 1375 war er für den Fall der Behinderung seines Vaters zum Capitano ernannt und zum Ritter geschlagen worden, s. Cronica di Pisa in Muratori's Rer. Ital. Scriptt. XV 1065 f.

[2]) Diese 33 Briefe, und einige an ihn gerichtete, sind in einer reichhaltigen Papierhandschrift aus dem 14. Jahrh., die sich im Jahre 1754 in der Bibliothek des Jesuitenkollegiums zu Rom befand, erhalten; s. Miscellanea ex mss. libris Bibliothecae Collegii Romani Societatis Jesu, Rom 1754, I 93 und 115. — Dreizehn solcher Episteln, worunter ein Antwortsbrief an Manzini, theilt Pietro Lazeri (Soc. Jesu) in dem eben citirten Werke, I 173—226, mit und gibt ausserdem, in einer Einleitung zu denselben, die Ueberschriften der übrigen mit meist ganz kurzen Inhaltsangaben nebst einigen aus den verschiedenen Briefen geschöpften Notizen zu des Verfassers Leben (ib. 115—138). Wiederholt finden sich Verse in Manzini's Briefen, doch theilt sie Lazeri auch dann nicht immer mit, wenn sie in den von ihm sonst vollständig abgedruckten Briefen enthalten sind, aus Gründen die man natürlich nur in deren dichterischem Werthe zu suchen hat.

[3]) Lazeri a. O. I 135 sagt, er sei zu Fuzano („*Fuzani*") geboren, in dem Briefe jedoch, auf welchen er sich für seine Angabe beruft, heisst es: *Funzani* (ib. 186). Meines Wissens existirt weder das eine noch das andere in der Lunigiana, noch irgendwo anders. Da nun die Beschreibung des Weges von Sarzana nach dem fraglichen Orte, die Manzini in dem betreffenden Briefe gibt, in jeder Beziehung vortrefflich auf Fivizzano passt, so scheint es mir zweifellos, dass *Funzani* für *Fiuizani* verlesen ist. Es ist übrigens zu bemerken, dass aus jenem Briefe (vom 25. Dez. 1388) nur hervorgeht, dass Manzini's Eltern in Fivizzano lebten, als ihr Sohn in Sarzana in die Schule ging. Dass dieser auch dort geboren sei, beruht also bloss auf Wahrscheinlichkeit.

lernen. Dann studirte er 7 Jahre in Bologna, davon 5 Jahre Jurisprudenz, in welcher er denn auch den Doktorgrad erreichte. Zu diesem Studium hatte ihn der Vater gezwungen, er zog aber das Soldatenleben vor und nahm daher, gleich nach Beendigung desselben, im Heere Giangaleazzo Visconti's (Conte di Virtù) während des Krieges gegen Antonio della Scala (1387) Dienste. Nach einer stürmischen Seefahrt war er über Venedig und Padua zu dem lombardischen Heere gelangt und 3 Monate hindurch (Sommer und Herbst) an den Kämpfen um Verona betheiligt. So war er denn auch zugegen als diese Stadt von den lombardischen Truppen eingenommen wurde und Antonio della Scala genöthigt war, sein Land den Feinden zu überlassen und nach Venedig zu fliehen (18. Oct. 1387). Da ihm aber unterdessen das Soldatenleben wieder verleidet war, so verliess Manzini gleich darauf Galeazzo's siegreiches Heer, wandte sich zur Wissenschaft zurück und in dieselbe vertieft treffen wir ihn im Januar 1388, ziemlich verdrossenen Sinnes, in Pavia, wo er gleichzeitig die Erziehung Melchior's, des Sohnes Pasquino's de' Capelli, des bekannten Kanzlers Giangaleazzo's, zu leiten hatte[1]. Im August 1388 ist er durch Ausbruch der Pest in Pavia genöthigt mit seinem Zöglinge diese Stadt zu verlassen, sich in Begleitung desselben nach Belgioioso, wohin ihnen Giangaleazzo und Pasquino vorausgeeilt waren, und sodann nach Cremona zu begeben, in welcher Stadt wir ihn am 7. October 1388 treffen[2]. Ueber seine weiteren Schicksale wissen wir nichts, da die Briefsammlung nicht über Januar 1389 hinauszugehen scheint[3]. Erwähnt sei hier noch, dass ihn Tiraboschi[4] als Büchersammler anführt, da er in einem Briefe vom 1. Juli 1388 von seiner Bibliothek spricht[5].

---

[1] s. a. O. 132 (Ep. 6); 138; 219 (Ep. X). — *Papiae studens* unterschreibt er sich in einem Briefe vom 20. Febr. (wohl 1388) aus Pavia, a. O. 184.

[2] Vgl. darüber den dieses Datum tragenden Brief Manzini's, speziell einen Passus auf S. 215 a. O.

[3] Wenigstens ist dies das letzte sichere Datum, u. z. ist der betr. Brief der zweite der von Lazeri vollständig mitgetheilten, s. a. O. I 116 f. und 176 ff. Fast alle andern Briefe scheinen dem Jahre 1388 anzugehören.

[4] T. V, l. I, c. IV, § XIV [S. 113].

[5] bei Lazeri, a. O. I 190.

In dem oben[1]) ewähnten, an Benedetto de' Gambacorti gerichteten und vom 13. Februar 1388 datirten Briefe sagt nun Manzini, er habe im vergangenen Sommer während seiner Kriegszüge eine Tragödie entworfen, die er in seinem Namen, d. i. unter Widmung an Benedetto, angefangen habe und, so Gott wolle, auch vollenden werde. Aus derselben theile er ihm vorderhand einen Chorgesang mit. Wenn ihm dieser gefalle, so möchte er ihm das zu wissen thun, damit er, wenn er das Ganze ausarbeite und ausfeile, ihm die Tragödie um so freudiger bestimmen könne[2]). Was den Inhalt des Chorgesanges anlange, so sei er der Ausdruck der Freude des Volkes, welches über die nach Einnahme der Stadt Verona und freiwilliger Uebergabe Vicenza's erfolgte jähe Flucht des Tyrannen Scaliger ebensosehr frohlocke, als es vorher wüthend gewesen sei (gegen Antonio della Scala). — Darauf geht Manzini in die gebundene Rede über und sagt in zwei fünfzeiligen Strophen und einem elegischen Distichon ungefähr dasselbe. In der ersten Strophe preist er Benedetto als Helden und leuchtenden Stern Latiums; in der zweiten theilt er uns noch einmal mit, er habe, um die Langeweile zu tödten, auf der Reise nach dem Lager des Fürsten (soll wohl einfach bedeuten: im Lager), angesichts des jähen Sturzes Scaliger's ein Gedicht geschrieben. Das Distichon endlich stellt noch einmal die Situation dar, bei welcher das Chorlied gesungen wird: „Siehe da, es flieht jener grausame Mann, den der jubelnde Chor und ganz Verona frohlockend fliehen sieht"[3]).

---

[1]) S. 77.

[2]) s. bei Lazeri, a. O. 224: *ex tragoedia quadam in expeditionibus militaribus decursa ae[s]tate conscripta, tuoque coepta nomine, et Deo finienda fauente, chorum unum, ne uacuus ex me redeat Benencasa* (der Briefbote, Diener im Hause der Gambacorti), *transmitto. Qui si placuerit, rescribito, quia dum totam completam contex[u]ero, ut ad unguem perfectius corrigatur, dominationi tuae laetius et alacrius destinabo.* Man sieht also, es handelt sich wieder bloss um das Dichten von Versen für eine Tragödie, die, wie jedes andere Gedicht, gelesen zu werden und in Buchform, mit Widmung, zu erscheinen bestimmt war, für welche aber der Dichter offenbar nie an eine Aufführung gedacht hat.

[3]) *Quantum autem pro proposito: capta ciuitate Veronae et dedita sponte Vicentia, Scaligero tyranno ad Illyricos sinus Venetamque urbem*

Und nun kommt endlich der Chorgesang:

Vah, quantus uolucris uertitur orbis!
Sors hunc praecipitat, celsaque tendit
Abiectus, scandens curribus altis
Cespitat hic quidem, prominet alter.

Fortunae uarios cernite motus,
Turbinibusque agitur fortiter unus,
Flatibus hunc totis concutit illa,
Uerberat hunc tristem qui iacet infra,
Qui dolet ex multo turbine fractus.

Haec altum summis dotibus implet,
Tranquillas tribuens aequoris undas *u. s. w.* [1])

---

profuge profecto, gaudio populus pariter admirando, ut subinterea fluctuabat (bekanntlich wurde ja Verona durch Verrath eines Theiles der Einwohner genommen), *talium uerborum congratulans fusione.*

— Fulgor militiae, dogmate clarus
Heros fulgide, morumque nitens, tibi
Di dent gaudii summam,
O iubar splendens, Latiique sidus,
Mi Benedicte.

Ne mihi iam fluxus temporis esset
Torpens, castra quidem principis abiens
Scripsi carmina spectans
Ruinam, qua Scaliger altus olim
Infima tendit.

Ecce fugit quem chorus ouans Veronaque tota
Miratur gaudens, cum fugit ille ferox. —

Chorus. Vah, quantus *etc.*

Der eigenthümliche Bau der beiden fünfzeiligen Strophen soll offenbar folgender sein: a) trimeter dactylicus catalecticus in syllabam (Archilochius minor) cum Adonio; b) Asclepiadeus minor; c) Pherecrateus; d) Sapphicus minor; e) Adonius, jedoch lassen sowohl Metrum als Sprache zu wünschen übrig. — Einen Brief an den Feldherrn Iacopo dal Verme (bei Lazeri, a. O. 221) schliesst Manzini mit einer Ode die ähnlich gebaut ist: auf Asclepiadeus minor und Pherecrateus scheint dort immer Sapphicus minor und Adonius folgen zu sollen, aber auch jene Verse taugen nichts.

[1]) Lazeri druckt das weitere nicht ab, trotzdem noch verschiedene Verse im Original folgen, um den Leser nicht zu langweilen und weil man von dem mitgetheilten leicht auf das fehlende schliessen könne. — Der betreffende Brief ist unterzeichnet:

Johannes Mansinus uestrae dominationis deuotissimus obsecutor cum recomendatione se totum.

Die XIII. Februarii 1388.

Andere Male unterschreibt er sich *Johannes Manzinus*, oft mit dem Zusatz

Die vorstehenden Verse sind der Trimeter dactylicus catalecticus in syllabam cum Adonio[1]), der sich bei Boethius, Philosophiae Consolatio I 2, aber nicht bei Seneca findet. Haben wir somit in Bezug auf das Metrum eine gewisse Unabhängigkeit von Seneca zu constatiren, so ist dafür der Inhalt des Gesanges: die Launen des Glücks, ein Gemeinplatz, dem wir schon wiederholt, und besonders in den lateinischen Tragödien des Alterthums, begegnet sind.

Was die Zeit anlangt, in welcher Manzini seine Tragödie zu schreiben begonnen, so lassen uns seine eigenen Aeusserungen keinen Zweifel darüber, dass er sich an ihre Bearbeitung schon gemacht hatte, als er ihr Ende, aus natürlichen Gründen, selber noch nicht kannte. Er sagt uns in verschiedenen Briefen und wiederholt, dass er bloss während des einen Sommers den Feldzug gegen Antonio della Scala mitgemacht, und erwähnt ausserdem, dass er nur bis zur Flucht Antonio's (18. Oct.) im Heere geblieben sei[2]). In dem citirten Briefe an Benedetto de'Gambacorti endlich sagt er ausdrücklich, er habe die Tragödie: *in expeditionibus militaribus, decursa ae[s]tate,* entworfen[3]), also zu einer Zeit, als die endliche Vernichtung der Macht Antonio's della Scala kaum mehr zweifelhaft war, man aber über die Art und Weise seines zukünftigen Sturzes gar nichts voraussehen konnte. Unter solchen Umständen scheint es nicht denkbar, dass die Tragödie auch nur einigermassen die Bezeichnung als solche verdient hätte, und besonders ist bei einem derartigen Verfahren die Möglichkeit einer Einheit der Handlung ausgeschlossen. Die

de Motta, wozu in offiziellen Briefen noch *de Lunisana* kommt (s. oben S. 77 und Lazeri a. O. I 134).

[1]) Doch ist Vers 4 der ersten Strophe falsch, da das *i* von *quidem* kurz ist. — Vergl. übrigens über dieses Versmass Peiper in der Ausgabe von Boethius' Philos. Consol. S. 225.

[2]) s. bei Lazeri I 136: *aestate quae proximior cursum expleuit* und 137 f.: *cum gentibus armiferis ferme trimestri spatio resedi . . , et a primo castrametatu , . . . ad ipsam captiuitatem Veronae et praecipitem eius* (scil. *Antonii*) *fugam magnis incommodis et laboribus uitam traxi.*

[3]) Ja in der metrischen Fassung dieser Mittheilungen heisst es sogar, er habe sie geschrieben als er nach dem Lager gereist sei, aber diese Angaben dürfen wir wohl auf Rechnung der Versnoth setzen.

Dichtung wird daher kaum etwas anderes gewesen sein, als eine dialogisirte Chronik in Versen und kann selbstverständlich auch nicht die Einheit der Zeit gewahrt haben. Schliesslich sei noch bemerkt, dass das an Benedetto gesandte Chorlied erst nach dem 18. Okt. gedichtet sein kann, wenn es sich, gemäss Manzini's eigenen Angaben, auf die Flucht Antonio's beziehen soll. Aus dem Vorstehenden folgt zugleich, dass der betreffende Gesang dem letzten Theile der Tragödie angehören musste, denn nicht der Tod des jungen Antonio, den zur Zeit der Abfassung des betreffenden Briefes noch nichts ahnen liess und der erst ungefähr sieben Monate später (am 3. September 1388) eintrat, sondern bloss der vollständige Verlust alles seines Besitzes sollte die Katastrophe der Tragödie bilden.

Manzini war ein ebenso schlechter Dichter, als er ein schlechter Humanist war. Die lateinische Prosa seiner Briefe wimmelt von unglaublichen Barbarismen und seine Verse taugen gar nichts. Dennoch war es interessant nach so langer Zeit den ersten greifbaren Einfluss Mussato's zu constatiren, um so mehr als jetzt einige Tragödien verhältnissmässig rasch auf einander folgen und es zweifellos scheint, dass sie auf den gleichen Impuls zurückzuführen sind. Und dieser Impuls ist, vermuthe ich, von Coluccio Salutati ausgegangen, dessen hohes Interesse für die Tragödie ich schon früher hervorgehoben habe und in der Einleitung zum folgenden Buche noch ausführlicher darstellen werde, und der auch jene Dialoge über das Blutbad von Cesena veranlasst zu haben scheint[1]).

Manzini hat nämlich, wie wir gesehen, in Bologna studirt, wo er der Schüler seines Jugendfreundes war, des Magisters Bartolommeo de Regno, Professors der Grammatik und Rhetorik, mit dem er auch späterhin befreundet und in Correspondenz blieb[2]). Nun war dieser Bartolommeo auch mit Coluccio eng befreundet und stand mit diesem in regem literarischen Verkehr[3]). Sollte nicht von hier aus

[1]) Vgl. diese Beiträge I 66 Anm. 3.

[2]) Vgl. Lazeri a. O. I 132 und 138.

[3]) An Bart. de Regno gerichtet ist der zweite der von Mehus herausgegebenen Briefe Salutati's und vollständig ist er abgedruckt bei Franc.

die erste Anregung zur Dichtung einer Tragödie an Manzini gekommen sein? Ferner war Manzini mit Antonio Loschi gut bekannt und wir besitzen die Antwort des ersteren auf einen wie es scheint verloren gegangenen Brief De vera amicitia, den Loschi an Manzini gerichtet hatte[1]. Wir wissen zwar nicht ob der Brief, und somit die Bekanntschaft mit Loschi, noch vor die Zeit hinaufreicht, wo Manzini den Plan zu seiner Tragödie fasste. Allein, wie fast alle Briefe des letzteren, wird auch dieser, der sich zudem schon durch seine Ueberschrift als an einen Anfänger in der Poesie gerichtet zu erkennen gibt, nicht später als im Jahre 1388 geschrieben sein und gerade um diese Zeit war ja höchst wahrscheinlich Loschi, Coluccio's bedeutend jüngerer aber sehr intimer Freund, studirenshalber in Pavia[2]. Hier scheint Loschi in nähere Beziehung zu Pasquino de' Capelli, durch den er gewiss auch bald darauf in die Dienste der Visconti gelangte[3], getreten zu sein, so dass er und Manzini sicherlich oft Gelegenheit hatten sich zu sehen und über ihre in Arbeit genommenen

Ant. Zacharias, Iter litterarium per Italiam, Venet. 1762, S. 338 ff.; vgl. ferner Mehus, Vita Ambros. Travers. 304 f., 313; Voigt, Wiederbel.² II, 49 und Anm. 2; Franc. Novati, Epistolario di Coluccio Salutati, Tavola Nr. 10 und 275 (Bullettino dell' Istituto storico italiano IV, Roma 1888, S. 89 und 102).

[1]) s. Lazeri a. O. I 133 und Schio, Sulla vita e sugli scritti di Ant. Loschi 133. — *Antonio de Luschis Vincentiae Musarum tyroni egregio* ist Manzini's Brief überschrieben, woraus wir schliessen können, dass er in Loschi's Jugend fällt.

[2]) s. w. u. S. 95 und 105 ff.

[3]) Vgl. Schio, a. O. 53, § XXXIV. Ueber Pasquino's de' Capelli Lebensschicksale und trauriges Ende vgl. Lazeri, a. O. I 103 ff., und Attilio Hortis im Appendice zu seiner Schrift: M. T. Cicerone nelle opere del Petrarca e del Boccaccio [Archeografo Triestino, Nuova Serie, vol. VI (1879 80) S. 147 ff.], wo [S. 151 ff.] u. A. auch ein Brief des Matteo d'Orgiano an Giangaleazzo's Kanzler mitgetheilt ist. Von Manzini existiren mindestens drei Briefe an Pasquino (s. Lazeri, a. O. I 115; 132 f. No. 8 und 15; 173 ff.), von Coluccio fünf, wovon einer, vom 12. August 1392, noch unedirt (s. Novati a. O. Nr. 72), einer bei Lazeri a. O. I 154 ff. abgedruckt und unbekannten Datums, aber jedenfalls vor 1395 geschrieben ist, da Giangaleazzo noch als *Comes Uirtutum* bezeichnet ist; die andern drei (und zwischen dem letzten und dem vorletzten dieser drei liegen wieder mindestens vier die bis jetzt nicht bekannt geworden sind) s. weiter unten S. 95 Anm. 2, wo auch ein hexametrisches Gedicht Loschi's an Pasquino erwähnt ist. Ein solches

Tragödien sich auszusprechen. Beide standen auch ziemlich gleichzeitig mit dem Feldherrn Giangaleazzo's, Giacomo dal Verme, in Briefwechsel und litterarischem Verkehr[1]). Ferner war Col. Salutati auch mit Lorenzo de' Gambacorti, dem seinerseits Manzini Verse zur Beurtheilung vorzulegen pflegte, in Correspondenz[2]). Die Beziehungen zwischen Manzini und Coluccio's litterarischen Freunden waren also vielfache, und dass ersterer persönlich eine grosse Verehrung für Salutati hatte, zeigt deutlich einer seiner Briefe[3]), so dass es mindestens ausser Zweifel steht, dass die vom florentinischen Staatskanzler ausgehende Anregung leicht zu unserm Dichter gelangen und von diesem nicht anders als günstig aufgenommen werden konnte.

---

in Distichen vom Magister und Professor der Grammatik Moggio (Modius) aus Parma [s. Petrarca, Epist. Ausg. von Fracassetti, Fam. XIX 5, Var. 4, 8, 12, 19, 37, 46, 60 und vgl. Tiraboschi t. V, l. III, c. III, § XIV, S. 606; Mehus, Vita Ambr. Travers. 256; Voigt, in Abhandl. der Bayer. Akad. Hist. Kl. Bd. XVI, 1883, Abth. 3, S. 4 f., 32 ff., 43] an eben diesen Pasquino theilt Lazeri a. O. I, 107 f. mit. Moggio stand auch mit dem jungen Loschi in litterarischem Verkehr, s. [Giam-] Battista Pagliarino, Croniche di Vicenza, ed. G. G. Alcaini, Vicenza 1663, S. 185 und 245; Continuazione del nuovo Giornale de' Letterati d'Italia t. VIII (Modena 1774 II), S. 12 ff.; Schio a. O. Seite 15.

[1]) s. Lazeri a. O. I, 128 f.; 219 ff. und Schio a. O. 140; 145 (Nr. XXIV); 189 ff.; vgl. auch ib. 146; 148 f.; 150; 201 ff. und die Ausgabe von Loschi's Carmina S. 32 und 48.

[2]) s. Mehus, Vita Ambros. Travers. 305; Novati a. O. Nr. 125 und bei Lazeri a. O. I 131 und 226.

[3]) s. bei Lazeri a. O. I 132 f.

Zweites Buch.

Tragödien vom Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrh. aus Stoffen der antiken Mythologie.

Beginn der eigentlichen Renaissance-Tragödie.

A) Einleitung.

Wir haben in der Einleitung zum ersten Buche gesehen, wie in Padua um die Wende des 13. zum 14. Jahrhunderts Seneca's Tragödien ernstlich studirt wurden. Auch der Bologneser Grammatiker Guizzardo, der mit Mussato befreundet war und mit dessen Einwilligung einen Commentar zur Ecerinis zu schreiben unternahm, den er auch unter der Mitarbeiterschaft des Bassanesen und paduaner Professors Castellano im Jahre 1317 zu Ende führte, muss Seneca's Tragödien genau gekannt haben, da er auf die Nachahmung desselben von Anfang an aufmerksam macht und speziell beim letzten Chorgesang die Uebereinstimmung mit dem Schlusschor des Hercules Oetaeus hervorhebt[1]). Ferner hat er auch die Einleitung zu diesem Commentar mit einer ausführlichen metrischen Abhandlung ausgestattet und den Commentar mit metrischen Auseinandersetzungen gespickt[2]), wozu doch ebenfalls ein gründliches Studium des römischen Tragikers nöthig war. Das gleiche gilt von Castellano, der vor den Commentar 20 jambische Trimeter gesetzt hat, die den Inhalt der Tragödie zusammenfassen. Von da an macht dieses Stu-

[1]) s. Riv. stor. it. VI. 497 f. und w. o. S. 35 und 59 Anm 1.

[2]) s. Colfi a. O. 13 f.

dium in Ober- und Mittelitalien reissende Fortschritte und gleich werden wir wieder Padua und Bologna, neben Florenz, in dessen Mittelpunkt sehen.

Petrarca kannte die Tragödien Seneca's genau. Häufig finden wir bei ihm Stellen aus denselben angeführt oder Aeusserungen die sich mit ihnen befassen[1]). So wirft er in seinen Invectiven gegen einen Arzt seinem Gegner vor, dass er nicht einmal wisse, was eine Tragödie, was Tetrameter und Jamben seien. Wenn die Poesie wirklich so werthlos wäre, so hätte Annaeus Seneca niemals seine Tragödien mit solchem Eifer gedichtet[2]). In dem bekannten Briefe an Dionigi da Borgo S. Sepolcro vom 4. Januar 1339 citirt er Verse aus dem 2. Chorgesange des Thyestes (v. 344—349 und 380—388), weil sie in vorzüglicher Weise zusammenfassen was die Könige thun und lassen sollen, und nennt dabei den Dichter *Seneca tuus*[3]). In der That war auch der Mönch Dionigi mit Seneca sehr vertraut und er soll einen Kommentar über dessen Tragödien geschrieben haben[4]). In einem andern Briefe sagt Petrarca von Seneca's Tragödien, dass sie *apud poetas profecto uel primum uel primo proximum locum tenent*[5]). In der vor dem Könige von Frankreich gehaltenen Rede citirt er wieder einen Passus aus dem Thyestes (v. 607—622), diesmal um die Unbeständigkeit des Glücks zu zeigen *iuxta praeclaram illam Senecae sententiam tragoediarum in Thyeste*[6]). Während er, wie das ja damals allgemein geschah[7]),

---

[1]) s. Attilio Hortis, Le *Additiones* al libro *De remediis fortuitorum* di Seneca dimostrate cosa del Petrarca e delle attinenze del Petrarca con Seneca, in Archeografo Triestino Nuova Serie vol. VI, S. 282 f.

[2]) Im III. Buche, Basler Ausg. 1581 S. 1102: *fidentissime unum dicam, nescire te quid sit tragoedia, aut quid de tetrametris in iambicos transisse* und ib. S. 1103: .... *nunquam aut tragoedias Anneus Seneca tanto studio dictasset.*

[3]) Famil. IV 2, ed. Fracassetti I, S. 205.

[4]) Hortis, Archeogr. Triest. N. S. VI, S. 271 Anm. 2.

[5]) Famil. IV 16, ed. Fracass. I, S. 245.

[6]) s. Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscr. et Belles-Lettres, 2e série t. III, Paris 1854, S. 220.

[7]) s. o. S. 3, Anm. 2. Wir werden im Folgenden gleich sehen, wie man um diese Zeit anfängt zwischen verschiedenen Seneca zu scheiden. Dazu

die rhetorischen Werke des Vaters dem Sohne zuschreibt und es nicht wagt an der Echtheit des Briefwechsels zwischen Paulus und Seneca zu zweifeln, so erklärt er doch, dass der römische Philosoph zweifellos ein Heide gewesen sei, und wirft mit vielem kritischen Scharfsinn manches der ihm untergeschobenen Werke über Bord[1]). So hegt er denn auch schon bedeutende Zweifel, ob ihm die Octavia wirklich angehören könne, da er jedoch nicht auf den Gedanken kommt diese von den andern Tragödien zu trennen, sondern sämmtliche als das Werk eines einzigen Dichters ansieht, so handelt es sich für ihn nur darum, ob derselbe Seneca auch die Tragödien verfasst habe oder ob sie nicht einem andern (u. z. jüngern) Seneca aus Cordova angehören, deren es ja zwei gegeben habe[2]).

Boccaccio, der in Bezug auf die Senecakritik einen bedeutenden Rückschritt gegenüber Petrarca bezeichnet, scheidet zwischen einem Moralisten und einem Tragiker Seneca, der Marco Anneo geheissen habe und jünger gewesen sein soll[3]). Die Tragödien aber kennt er sämmtlich

sei hier bemerkt, dass auch noch der Markgraf von Santillana in einem eigenthümlichen Irrthum befangen war, da er im Widmungsbriefe zu seiner Comedieta de Ponza (1444; s. Beiträge I, 43 f.) sagt, die Tragödien seien vom jungen Seneca „dem Neffen des andern" verfasst.

[1]) s. Hortis a. O. 283 ff. und Studj sulle opere latine del Boccaccio 449 f.

[2]) Famil. XXIV 5 (Brief an Seneca), ed. Fracass. III S. 272, wo sich jedoch an der wichtigsten Stelle eine Lücke befindet. Vollständig theilt den Passus Hortis, Archeogr. Triest. N. S. VI 282 f. mit (vgl. auch Studj etc. 404 Anm. 5): *Nisi forsan opinio uera est quae tragoediarum non te illarum, sed tui nominis alterum uult auctorem. Nam et duos Senecas Cordubam habuisse Hispani testes sunt, et Octauiae (id enim tragoediae illi est nomen) locus aliquis hanc suspicionem recipit, quam si sequimur, quod ad te attinet, expers culpae huius* etc. Vgl. ferner Koerting, Petrarca's Leben u. Werke 492. Wenn Petrarca in der bedeutend später verfassten Praef. Fam. (ed. Fracass. I S. 25) an seinen Freund Socrates den Brief an Seneca betreffend sagt, er habe dazu: *Senecae tragoediam quae inscribitur Octauia* noch einmal gelesen, so folgt aus dem Wortlaute durchaus nicht, dass Petrarca wieder unbedingt an die Echtheit der Octavia geglaubt habe. Es kann ja auch der andere Seneca gewesen sein, der die Tragödien, und mit ihr die Octavia, verfasst hat; ein Seneca war es jedenfalls und die Stelle zeigt uns nur, dass Petrarca immer noch nicht zu einer Entscheidung darüber gelangt war, ob die Tragödien wirklich dem Philosophen gehören oder nicht.

[3]) s. Hortis, Archeogr. a. O. 287 ff. und 295 f.; Studj. etc. 404 f.

ganz genau[1]). Auch die Eccerinis des Mussato kannte Boccaccio, wie wir oben (S. 10 Anm. 1) gesehen haben.

Mit Petrarca und Boccacio eng befreundet war der Rhetoriker Pietro da Muglio, welcher zuerst in seiner Vaterstadt Bologna und später in Padua unterrichtete und schliesslich bestallter Professor an der Universität zu Bologna war, wo er 1382 starb. Er selber spricht zu Petrarca, wogegen dieser sich jedoch sträubt, im Tone eines lernbegierigen und seinem Lehrer zu Dank verpflichteten Schülers[2]), und Boccaccio, der selber Pietro da Muglio hoch verehrte, nennt in einem Briefe an letzteren Petrarca ihren gemeinsamen Lehrer[3]). Dass dieser Pietro da Muglio sich auch eifrig mit Seneca's Tragödien beschäftigte, beweisen seine Memorirverse, in welchen er, für jede Tragödie in einem Verse, den Inhalt derselben zusammenfasste[4]). Dessen Schüler nun in Bologna, als Pietro wohl noch blosser Schulmeister oder Privatlehrer war[5]), ist in seiner Jugend Coluccio Salutati gewesen und dieser hat in der Folgezeit eine grosse Verehrung für seinen Lehrer behalten, wie uns die Briefe zeigen, die Coluccio an ihn selbst und dessen Sohn richtete[6]). Gewiss hat Pietro da Muglio den späteren florentinischen Staatskanzler auch mit den

---

[1]) s. Hortis, Studj 404 f.

[2]) Petrarca, Senil. XV 10. An ihn sind noch gerichtet Senil. IV 3 und 4 und Var. 11; 27; 39; vgl. über Pietro da Muglio Tiraboschi, Storia d. lett. it. t. V, l. III, c. IV, § 5 (S. 628 ff.); Fantuzzi, Notizie degli Scrittori Bolognesi t. VI, Bologna 1788, S. 127 ff.; Fracassetti in seiner Uebersetzung der Famil. und Var. Petrarca's, Bd. V, S. 237 f.; Hortis, Studj 281 ff.; Voigt, Wiederbeleb. des klass. Alt. I 194; 435; II 48; 393; Gloria, Monumenti etc. 1318—1405, § 1031.

[3]) *per uenerabile caput Francisci Petrarchae praeceptoris nostri,* Lettere di Giov. Boccaccio, ed. Fr. Corazzini, Firenze 1877, S. 335; vgl. auch Hortis a. O. 281. Boccaccio selber schätzt Pietro's Verdienste sehr hoch und empfiehlt ihm im besagten Briefe zwei Schüler.

[4]) s. Voigt a. O. II 393. Die betreffende Münchener Hs., in der uns diese Memorirargumente für die Tragödien Seneca's auf f.° 68 erhalten sind, ist Cod. lat. 15772 im 14. Jahrh. in Italien geschrieben. Vgl. o. S. 27 Anm. Nr. 17.

[5]) s. Voigt a. O. I 194; II 48.

[6]) An Pietro da Muglio haben wir drei Briefe Coluccio's, an Pietro's Sohn Bernardo deren zwölf, s. Franc. Novati, Epistolario di Col. Salutati, Personalindex, im Bullettino dell' Istituto storico italiano IV, S. 106.

Tragödien Seneca's bekannt gemacht, und daraus wird dann auch seine Begeisterung für die tragische Muse entstanden sein.

Was Coluccio's Bedeutung für die Entwickelung der Renaissancetragödie in Italien anlangt, so habe ich bereits wiederholt Gelegenheit genommen darauf anzuspielen[1]. Hier sei kurz seine Stellung in dieser Beziehung charakterisirt.

In einem seiner Briefe[2] behandelt er die Frage ob Annaeus Seneca *ethicus*, der Lehrer Nero's, der *collocutor* des Paulus, wirklich, wie allgemein geglaubt werde, auch der Verfasser der Tragödien gewesen sei. Er selber habe, als er zuerst mit den Tragödien bewundernd Bekanntschaft machte, dieses geglaubt, und solche Macht habe die allgemeine Meinung, dass sich auch die gelehrtesten von derselben fortreissen liessen und sich zu ihr bekennten, wie auch Francesco Petrarca, nach seinem Briefe an Seneca zu schliessen[3]. Noch merkwürdiger sei es, dass Petrarca auch die Octavia demselben Schriftsteller zuschreiben wolle. Er, Coluccio selber, zweifle schon lange daran, ob die übrigen Tragödien Seneca angehörten, und was die Octavia anlange, so sei sie sicher erst nach dessen Tode verfasst. Welcher Dichter von Tragödien, der anderer Thaten berichtet, würde sich denn selber redend einführen und verherrlichen? Ausserdem sei ja Nero's Ausgang bereits von Agrippina in der Tragödie selbst genau erzählt, während Seneca doch vor Nero gestorben sei und dessen Ende nicht habe vorauswissen können u. s. w. Da nun aber angenommen werde, dass der Verfasser der Octavia der gleiche sei wie derjenige der andern Tragödien, so sei er zu dem Schluss gelangt, dass Seneca nicht der Dichter der

[1]) s. Beiträge I 55; 66 Anm. 3; und vgl. w. o. S. 10; 27 Anm. unter Nr. 20; 82 ff.

[2]) ed. Rigacci II, ep. 41, S. 121 ff.

[3]) Dieses ist jedoch nicht ganz richtig, s. oben S. 87. — Gegen Schluss desselben Briefes sagt Coluccio eigenthümlicher Weise wieder, das einzige was ihn in seiner Ueberzeugung etwas schwankend mache, sei die Ansicht Petrarca's. Vgl. dazu Hortis, Archeogr. a. O. 297 f.

Tragödien sei. Es habe ausser einem Lucius Annaeus Seneca auch einen Lucius Annaeus Mela, der des ersteren Bruder gewesen sei, und einen Marcus Annaeus Lucanus, Sohn des Mela, gegeben; vielleicht sei einer dieser beiden mit Seneca verwechselt worden.

Hier sehen wir also Coluccio eifrig dem Studium der senecaischen Tragödien obliegen. Aber noch mehr; wir erfahren dass er auch eine Erklärung des Hercules furens schrieb[1]) und der Umstand, dass diese dem Giovanni da Siena gewidmet ist, der ebenfalls, aber in Padua, ein Schüler Pietro's da Muglio und dessen nachheriger Arbeitsgenosse in Bologna war, deutet wieder auf den Zusammenhang mit dem gemeinsamen Lehrer hin. Endlich hat Coluccio, wie bereits früher erwähnt, Seneca's Tragödien sämmtlich eigenhändig abgeschrieben, zugleich mit der Eccerinis und einem andern Gedichte Mussato's, wie er denn letzteren überhaupt sehr hoch schätzte. So scheint es mir doch gewiss wahrscheinlich, dass Coluccio seine Bekannten und Freunde zur Nachahmung Seneca's und Mussato's aufforderte und dass solchen Anregungen die Dialoge De casu Caesenae, die Tragödie des Manzini und Loschi's Achilles (vgl. noch w. u. S. 105 ff.) zu danken sind, wie sehr verschieden auch diese drei Schöpfungen unter einander sein mögen.

Zum Schluss sei hier noch hervorgehoben, dass wir aus dieser Zeit einen neuen Kommentar zu Seneca's Tragödien von Giovanni Segarelli aus Parma haben[2]). Wir wissen über diesen Kommentator weiter nichts, als dass er um das Jahr 1379 in Parma lebte. Denkt man nun an die Beziehungen Petrarca-Moggio-Pasquino de' Cappelli-Co-

[1]) Mehus, Vita Ambr. Trav. 272: *exstat Colucci opusculum, in quo explicat allegoriam Tragoediae, cui titulus Hercules furens, a Seneca elucubratae, eamque inscribit „Magistro Iohanni de Senis Trivii Doctori egregio"*. — Ein Brief Coluccio's an Antonius de Vado vom Jahre 1382 zeigt auch, dass damals in Florenz Seneca's Tragödien öffentlich erklärt wurden (s. ib. 324).

[2]) Der Kommentar ist erhalten in der Pariser Hs. der B. N., f. lat. 10313. Vgl. darüber und über den Verfasser: Léop. Delisle in Not. et Extr. des mss. de la Bibl. Nat. etc. XXXI, 1e p., 279, und Ulysse Chevalier, Répertoire des œuvres historiques du moyen âge, nebst Supplément, Paris 1877—86, S. 2061 und 2810 s. v. Segarelli.

luccio Salutati - Manzini - Loschi[1]), so ist es leicht möglich, dass Segarelli's Kommentar mit den gleichen litterarischen Bestrebungen im engsten Zusammenhange steht.

B) Antonio Loschi.

1. Einleitende Bemerkungen.

Sein Leben und seine Werke.

Ungefähr gleichzeitig mit Manzini war sein viel begabterer Freund Antonio Loschi mit dem Dichten einer Tragödie beschäftigt. Aber gleicher Einfluss und gleiches Vorbild haben hier innerhalb der gleichen Dichtungsgattung etwas durchaus verschiedenartiges gezeitigt. Auf der einen Seite sehen wir wie ein Dichter, das von Mussato gegebene Beispiel übertrumpfend, Ereignisse dramatisch behandeln will, die sich eben erst vor seinen Augen abspielen; auf der andern Seite finden wir einen Dichter, der sich zum ersten Male wieder einen Stoff aus der alten Mythologie zur tragischen Bearbeitung holt. Darin gerade zeigt sich Loschi's schärferer Blick. In der That, eine rationelle Nachahmung Seneca's konnte nur mit mythologischen Stoffen beginnen, zumal nach einer Jahrhunderte langen Unterbrechung, während welcher das Verständniss für das Drama sich ganz verloren hatte[2]), so dass die Nachahmung also zunächst, um nicht Ungeheuerliches zu Tage zu fördern, nur eine sklavische sein durfte.

Dass sich überhaupt mythologische Stoffe für das alte Theater und sein Pathos am besten eigneten, zeigt uns ja schon die Thatsache, dass, mit zwei einzigen Ausnahmen, alle uns erhaltenen antiken Tragödien solche behandeln. Bei einem solchen konnten also auch die von Seneca überlieferten Formen, Anschauungen, Vergleiche und Bilder u. s. w. am besten wiederholt werden, zumal bei identischen Situationen, die sich ja bei verwandten Stoffen auch am

[1]) Vgl. in dieser Hinsicht ob. S. 83 Anm. 3.

[2]) Auch das geistliche Schauspiel kommt ja in Italien erst gegen Mitte des 15. Jahrh. zur Entwickelung.

leichtesten finden liessen. Bei einem Stoffe aus der alten Geschichte wäre das schon viel weniger der Fall gewesen, aber gar bei einem Stoffe aus der Zeitgeschichte war die Nachahmung Seneca's mit ungleich grösseren Schwierigkeiten verbunden, und der Widerspruch zwischen der religiösen Weltanschauung des Vorbildes und der des mittelalterlichen Helden musste, angesichts der Art wie man damals die Nachahmung der klassischen Muster noch verstand und übte, zu allerhand Unzuträglichkeiten führen, wie wir deren bei Mussato zu constatiren reichlich Gelegenheit hatten. Auch ist es ganz natürlich und selbstverständlich, dass Stoffe die schon irgendwie poetisch verarbeitet und zugerichtet sind, aus denen das zu dichterischer Behandlung taugliche bereits gewissermassen ausgepresst ist, einer poetischen Bearbeitung, sei sie immerhin anderer Art, viel geringere Schwierigkeiten entgegenstellen, als solche, die noch ganz roh sind und erst noch von Allem befreit werden müssen was die Poesie nicht verwenden kann, in die überhaupt erst eine Einheit, die ja in gewissem Sinne jede Dichtung fordert, hineingebracht werden muss.

Bei aller Anerkennung die wir Mussato zollen, und wie sehr wir ihm auch das Verdienst nicht nehmen wollen und können, dass er der erste gewesen ist, der die aus dem Studium Seneca's gewonnene Kenntniss einer vorher unbekannten Dichtungsgattung selbstschaffend zu verwerthen suchte, so können wir uns doch nicht verhehlen, dass er nicht den Weg eingeschlagen hatte, den die neue Dichtungsart zunächst gehen musste und auf welchem ihr allein Erfolg in Aussicht stand; und wenn er dadurch allerdings vor Loschi grössere Originalität voraus hat, so hat er doch andererseits in manchem Sinne nur ein Monstrum, keine wirkliche Tragödie, sondern nur ein Zwitterding zwischen Drama und Epos zu Tage gefördert, während Loschi der Ruhm zukommt der erste gewesen zu sein, der eine eigentliche Renaissancetragödie dichtete.

Ob wir uns über den von Loschi gethanen weiteren Schritt in der Nachahmung freuen sollen, ob er dem romanischen Theater zum Heile gereichte, ist eine andere Frage; ich constatire nur, dass, sobald man einmal Seneca

zum Vorbild nahm, was doch schon Mussato gethan, sobald man das von ihm überlieferte als Muster hinstellte und seine Phrasen und Göttergestalten herübernahm, es kein glücklicher und für die Zukunft besonders fruchtbarer Gedanke sein konnte, das Heidnische mit dem Christlichen in unlöslichen Zwiespalt zu bringen, sondern es zunächst das einzig richtige war, sich innerhalb desjenigen Gebietes zu halten, in welchem sich Seneca ganz[1]) und das alte Theater überhaupt fast ausnahmslos bewegt hatte, oder zum allermindesten keine Helden in ein senecaisches Gewand zu stecken, bei denen sich dieses nur als eine ungeschickte Maskerade ausnahm, wenn man es nicht entsprechend modifizirte, wozu jedoch die damalige Zeit noch nicht reif war.

Ueber das Leben Antonio Loschi's (oder *de' Loschi* — *Antonius Luschus* oder *de Luschis* schreibt er sich) wissen wir eigentlich recht wenig[2]), trotzdem er zu seiner Zeit ein bedeutender Gelehrter und lateinischer Dichter und auch als Politiker nicht ohne Verdienste war.

Er scheint in den sechziger Jahren des 14. Jahrh. als Sohn einer hochangesehenen alten Vicentiner Familie zu Vicenza geboren zu sein[3]). Vom Unterrichte, den er empfing, von seinen Lehrern wissen wir nichts; nur so viel lässt sich sagen, dass er sich schon in jungen Jahren, wie es scheint mit Erfolg, in lateinischen Gedichten versuchte. Er war zu der Zeit Beamter in Verona am Hofe Antonio's della Scala[4]). Als jedoch zu Anfang des Jahres 1387

[1]) Die Octavia rührt ja erst von einem späteren her.

[2]) Ueber ihn vergleiche hauptsächlich Giov. da Schio, Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi, Padova 1858, 8°, 215 S. (nicht ohne Verdienste, aber reich an argen Irrthümern, die den Dilettanten verrathen); Tiraboschi, t. VI, l. III, capo IV, § II [S. 890 f.] und Voigt, Wiederbel. [2] I 505 f. und II 18 ff.

[3]) s. Schio a. O. S. 8 f.

[4]) Dass Loschi bei den Scala's gewesen sei, bezeugt Batt. Pagliarino, Croniche di Vicenza, ed. G. G. Alcaini, Vicenza 1663 (s. über dieses Buch w. u. S. 108 Anm. 1), S. 138, und scheint auch das Gedicht Paolo Piloni's [ib. S 245; P. Angiolgabriello di S. Maria (Calvi), Biblioteca e storia di scrittori di Vicenza I (Vicenza 1772) S. 209, und Schio a. O. S. 16 Anm. 1] anzudeuten; vgl. ferner Schio a. O. S. 13 und Anm. 2; w. u. S. 94 Anm. 2.

dessen Herrschaft ihrem sicheren Ende entgegenging[1]), wandte sich Loschi über Florenz, wo er Coluccio Salutati, der ihm lange Zeit ein väterlicher Freund blieb, aufsuchte und kennen lernte[2]), nach Neapel, um am Hofe des jungen, noch unter Leitung seiner Mutter, der Königin Margherita, stehenden Königs Ladislaus eine Unterkunft zu finden. Hier waren jedoch die Verhältnisse recht ungünstig, denn schon am 8. Juli dieses Jahres sah sich Margherita genöthigt, mit ihren Kindern Neapel zu verlassen und sich nach Gaeta zurückzuziehen, so dass Loschi wieder abziehen musste ohne sein Ziel erreicht zu haben. Auch war sein Vater Lodovico durch diese Misserfolge bedenklich geworden; er ermahnte, selber ein tüchtiger Jurist, seinen Sohn, die litterarischen Liebhabereien fahren zu lassen und sich der Rechtswissenschaft zu widmen[3]). In dieser Absicht, und dem Drängen seines Vaters nachgebend, verliess unser Dichter die im Bürgerkrieg entflammte neapolitanische

---

[1]) Ich denke etwa April 1387, als sich der Conte di Virtù mit Francesco da Carrara verband und seinerseits ein Heer gegen Antonio sandte. Doch sind die Daten für Loschi's Jugend sehr unsicher und die hier gegebenen beruhen zum Theil auf Muthmassung.

[2]) In einem Briefe aus Rom vom 25. Okt. 1406 an Giovanni Tinti aus Fabriano [zuerst gedruckt von Schio, a. O. S. 162, dann genauer von Francesco Novati (Un umanista Fabrianese del secolo XIV. Giovanni Tinti), Archivio storico per le Marche e per l'Umbria II, Foligno 1885, S. 152, 29 ff.] sagt Loschi betreffend Coluccio: *quia amaui hominem profecto, sed tamen magistrum directoremque non habui, sicut, nisi obstitisset fortuna, a teneris annis optaueram atque prouideram, cum ad illum adulescentulus, sola addiscendi cupiditate accensus, de Verona, ubi tunc degebam apud principem ciuitatis, Florentiam accessissem. Sed rerum illius patriae repentina mutatio coegit me, posthabita ratione litterarum, necessitati temporum parere.* Vgl. auch w. u. S. 95 Anm. 2 und 101. — Der Anfang des ersten Briefes Coluccio's an Loschi, vom 29. Sept. 1389 (bei Schio S. 157 ff.), zeigt, dass ihre Bekanntschaft damals noch keine sehr intime und besonders der briefliche Verkehr zwischen den beiden noch verhältnissmässig frischen Datums war.

[3]) Vgl. Schio a. O. S. 16—18 und s. auch in einem seiner Gedichte: Ad Franciscum de Brunis Bononiensem (Antonii de Luschis Carmina quae supersunt fere omnia, Padua 1858, S. 20); s. ferner den eben (Anm. 2) erwähnten Brief an Giov. Tinti: *Sed rerum illius patriae* etc. — Mit Schio's Anm. zu S. 17 f. vgl. Pagliarino a. O. 284 f. und 266; Angiolg. di S. Maria a. O. I 208 f.; II 22 Anm. b. Ob die beiden an den aa. Oo. citirten und

Hauptstadt und begab sich nach Pavia, wo er sich verschiedene Jahre studirenshalber aufhielt — sich jedoch wieder mit litterarischen Studien[1]) und poetischen Arbeiten, statt mit Jurisprudenz, beschäftigend — und, wie wir gesehen haben, Gelegenheit hatte Pasquino de' Cappelli, Sekretär und Kanzler Giangaleazzo's Conte di Virtù, und Manzini, Hofmeister von Pasquino's Sohn Melchiorre, kennen zu lernen[2])

von Schio zusammengeschweissten Stellen wirklich einem und demselben Briefe angehören, ist sehr zweifelhaft und daher wird es wol nicht zu gewagt sein, das erste Fragment in das Jahr 1387 zu setzen, statt 1386, wie Pagliarino es, ohne Gründe anzugeben, a. O. 284 thut. Uebrigens können beide Stellen sehr wol in die Zeit zurückreichen, wo Loschi noch in Verona war und zwischen verschiedenen Zukunftplänen schwankte.

[1]) Im päpstlichen Indult vom 11. Februar 1390 heisst es von Loschi: *qui . . . Papiae scholaris in artibus existit* (bei Schio a. O. S. 163). Bis zu diesem Datum also mindestens war er Student in Pavia und hatte er wohl noch keine wichtigere Stellung in Pasquino's Kanzlei. — Ein beredtes Zeugniss für Loschi's Beschäftigungen während dieser und der folgenden Jahre legt auch der Briefwechsel zwischen Coluccio einer- und Pasquino und Loschi andererseits, der von 1389—92 reicht, ab.

[2]) s. oben S. 83 f. — Wie enge Loschi's Beziehungen zu Pasquino de' Capelli schon zwei Jahre später gewesen sein müssen, zeigen am besten drei Briefe Coluccio's an Pasquino (vom 24. Sept. 1389, 4. Juli 1391, 16. Juli 1392) und zwei Briefe Coluccio's an Loschi (vom 29. Sept. 1389 und 21. Juli 1392). In den drei ersteren erwähnt Coluccio jedesmal Loschi's; in den beiden an diesen letztern gerichteten Briefen verweist er auf den beidemal wenige Tage vorher an Cappelli geschriebenen, als selbstverständlich annehmend, dass Loschi von dem Inhalt desselben Kenntniss habe oder nehmen werde, und dankt ihm für seinen bei Pasquino geltend gemachten Einfluss, den er auch in Zukunft zu seinen (Coluccio's) Gunsten verwenden möge [so in dem Briefe vom 29. September 1389], bittet ihn, Cappelli zu einer Antwort zu bewegen, ihm auch für die Erlangung und raschere Uebersendung einer Abschrift des Veroneser Codex von Cicero's Briefen behülflich zu sein und ihm seinerseits die Copie einer Schrift Varro's, oder nähere Angaben über dieselbe, zu verschaffen [Brief vom 21. Juli 1392; — vgl. mit dem Ende dieser Epistel, das bereits Mommsen nach dem Med. Gadd. pl. XC sup. Cod 41, 3 (ep. 60, pag. 106) in den Schriften der römischen Feldmesser, Bd. II (Erläuterungen zu den Schriften etc. von Blume, Lachmann, Mommsen und Rudorff, 1852) S. 219 f. wiedergegeben hat, den ebenfalls bereits von Mommsen a. O. veröffentlichten Schluss der ersten von den oben erwähnten Episteln Coluccio's an Pasquino, welchen Schluss Voigt, Ueber die handschriftliche Ueberlieferung von Cicero's Briefen, in den Berichten der Kgl. Sächs. Ges. der Wiss. zu Leipzig, philol.-hist. Classe, 1879, S. 58

Nach Ablauf von ungefähr zwei Jahren, also etwa im Sommer 1389, scheint Loschi, immer noch ohne festes Unterkommen, seine Hoffnungen wieder auf Neapel gerichtet zu haben[1]). Dann aber erhielt er, wahrscheinlich durch de' Cappelli's Bemühungen und die Gunst der Visconti[2]), zu Ende des Jahres 1389 von Bonifaz IX. das

Anm. 1, eigenthümlicherweise übersehen hat. Allerdings kannte Schio (1858) offenbar weder diese Publikation Mommsen's (1852), noch den von Haupt (1856) besorgten Abdruck des ganzen Briefes an Pasquino vom 24. September 1389 (denn sonst hätte er a. O. S. 82 und 141 f. Coluccio's Brief an Loschi nicht in's Jahr 1396 setzen können!), und gewiss ist es wahrscheinlich, dass er den betreffenden Brief im Ambrosianus gelesen habe, aber den Brief an Loschi vom 21. Juli 1392: *Gaudeo dilectissime fili* hat Schio keineswegs einem solchen entnommen, wie Georg Voigt und A. Viertel glauben, sondern wenn bei Schio S. 157 allerdings ein Ambrosiano als Quelle angegeben ist, so zeigt doch die Signatur: 41, 3. Plut. XC sup. pag. 106 ganz deutlich, dass Schio sich bloss verschrieben und genau den gleichen Codex der Laurentiana benutzt hat, aus welchen Mommsen a. O. und Bandini, catal. codd. latin. bibl. Med.-Laur. III, Col. 570, einzelne Stellen mittheilen —]. Die drei betr. Briefe Salutati's an Pasquino sind zuletzt gedruckt von Anton Viertel, Die Wiederauffindung von Cicero's Briefen durch Petrarca, 1879, S. 39 ff.; vorher der 1. von Moriz Haupt im Berliner Index lectt. hibern. 1856 = Opuscula II 113 ff.; der 2. und 3. im Appendice zu Hortis, M. T. Cicerone nelle opere del Petrarca e del Boccaccio, Triest 1878 [Separatabdruck aus Archeografo Triestino, Nuova Serie, vol. VI 1879/80 (fasc. I/II = April/Sept. 1878) S. 61 ff.; die Briefe S. 155 ff.], S. 99 ff. — einen 4. und 5. Brief Coluccio's an Pasquino s. o. S. 83 Anm. 3 —; der erste Brief an Loschi bei Schio a. O. S. 157 ff., der zweite (recht schlecht!) ib. 155 ff. Die richtige Datirung der uns hier interessirenden fünf Briefe giebt Anton Viertel, Jahrbücher f. class. Phil. 1880 S. 242 f. — Ein Gedicht Loschi's an Pasquino s. Antonii de Luschis Carmina (ed. Schio), Padova 1858, S. 12, wozu vgl. Schio, Sulla vita etc. di Antonio Loschi S. 140 f.

[1]) In dieses Jahr 1389 nämlich, also zur Zeit als es sich um König Ladislaus' Ehe mit Costanza di Chiaramonte, die auch am 5. Sept. d. J. vollzogen wurde, handelte, scheint mir Loschi's Brief an den erwähnten König (gedr. in [Pelliccia's] Raccolta di varie Croniche, Diarj ed altri opuscoli, così italiani come latini, appartenenti alla storia del regno di Napoli, t. I, S. 325 ff., Napoli 1780; vgl. darüber Schio a. O. S. 13 ff., 81 und 134) am ehesten zu gehören. Auch lässt sich um diese Zeit am besten eine bestimmte Absicht mit demselben verbinden. Schio setzt ihn spätestens in's Jahr 1392.

[2]) Padua war Ende 1388 in Giangaleazzo's Hände gelangt und verblieb bis zum 19. Juni 1290 unter seiner Herrschaft. Darnach liegt es nahe anzunehmen, dass die beiden gleich zu erwähnenden Ernennungen durch Bonifaz IX

Archipresbyterat am Dome zu Padua mit einem Einkommen von jährlich ungefähr 200 Goldgulden, und ganz kurz darauf, am 11. Februar 1390, auch noch die Domherrnwürde mit einer Pfründe von c. 260 Golddukaten, die einst Petrarca am besagten Dome innegehabt, nebst zwei Sinekuren im Vicentinischen[1]). Doch würde man mit Unrecht schliessen, dass Loschi dadurch veranlasst gewesen sei, nach Padua überzusiedeln; vielmehr scheint er gleichzeitig von Pasquino noch in die fürstliche Kanzlei aufgenommen und in dieser Eigenschaft auch weiterhin meistens in Pavia[2]), welches die gewöhnliche Residenz Giangaleazzo's war, geblieben zu sein. Um diese Zeit heirathete er Elisabetta da Brivio, Schwester des Dichters Giuseppe[3]), und nach des armen Pasquino unglückseligem Ende im Jahre 1398 scheint er in dessen Amt getreten zu sein[4]), gleichzeitig die bereits vorher gelegentlich geleisteten Dienste eines Hofdichters bei Giangaleazzo, nunmehrigem Herzog von Mailand, Grafen von Pavia etc., weiter versehend[4]). Auch nach dessen Tode

auf den Vorschlag der Regierung des Conte di Virtù hin erfolgt seien. Wenn ich die erste Ernennung zu Ende des Jahres 1389 (nach dem 2. Nov., dem Tag der Papstwahl) setze, so könnte sie allerdings auch erst im Januar 1390 erfolgt sein, aber nicht später, da Loschi am 11. Februar 1390 diese Würde bereits besass und Bonifaz in dem (bereits oben S. 95 Anm. 1) citirten Breve dieses Datums sagt, er habe Loschi das Archipresbyterat „*nuper*“ verliehen (bei Schio, a. O. S. 163 und 165).

[1]) s. in dem oben citirten Breve a. O. S. 164 f.

[2]) Zur Zeit des erwähnten dritten Briefes Coluccio's an Pasquino und des zweiten an Loschi, also Juli 1392, scheinen die beiden letztern allerdings in Mailand gewesen zu sein, da die Florentinischen Gesandten, von denen auch Coluccio in diesen Briefen spricht, von Giangaleazzo dort empfangen wurden (nach den Annales Mediolanenses, Rer. Ital. Scr. XVI 820).

[3]) s. Schio a. O. S. 47; 49 und S. 53 § XXXIV; Continuazione del nuovo Giornale de' letterati d' Italia VIII (Modena 1774 II) S. 23; Loschi's Testament bei Schio a. O. S. 207.

[4]) Wenigstens unterschreibt er sich in einem hexametrischen Gedichte an die Vicentiner vom 12. März (?) 1403: *Illustrissimi Ducis Mediolani Cancellarius Secretarius* (s. Carmina S. 44 und vgl. Schio, Sulla vita etc. S. 70 f., 147 f.). Auch dieses Gedicht ist im Auftrage der Visconti geschrieben oder wenigstens um ihnen zu dienen. Ebenso ein Gedicht (Carmina S. 7 ff.) das datirt ist: *Ticini XXIII Octobris* (1394, s. Schio a. O. S. 140 Nr. XII) und uns also sicher Loschi als zu der Zeit in Pavia lebend zeigt. Ueber sonstige Leistungen unseres Dichters als Hofpoet s. w. u. S. 102.

(† am 3. Sept. 1402), unter der Regentschaft der Herzogin Mutter Caterina, blieb er noch auf kurze Zeit im Dienste der Visconti und in seiner erwähnten doppelten Eigenschaft schrieb er auch jenes berüchtigte Pamphlet gegen Florenz, welches, ausser Cino Rinuccini, auch den alten florentinischen Staatskanzler, Loschi's langjährigen väterlichen und treuen Freund, zu einer überaus energischen und kräftigen Antwort veranlasste[1]).

Unterdessen waren jedoch die Verhältnisse im mailändischen Staate, die im Jahre 1404 u. A. zur Preisgabe Vicenza's und zur Ermordung der Herzogin Mutter geführt hatten, so überaus unerquickliche geworden, dass sich Loschi veranlasst sah, die Visconti, denen er viele Jahre hindurch so treu gedient, zu verlassen und nach seiner Vaterstadt zurückzukehren[2]). Diese, von den Mailändern aufgegeben und an die Venezianische Republik abgetreten, war schliesslich froh unter die Herrschaft derselben zu gelangen, da die Visconti sie doch nicht mehr schützen konnten und sie vor allem fürchtete, in die Hände der Carrara zu kommen. So war Loschi in Vicenza Bürger der Venezianischen Republik und er wurde von dieser auch im Jahre 1406 als Gesandter nach Rom geschickt (19. Juni[3])), wobei er sich seines Auftrags mit Geschick entledigte, so dass die Republik sich gleich durch ihn bei Anlass des inzwischen eingetretenen Todes Innocenz' VII. und der Thronbesteigung Gregor's XII. (6. November bis 19. Dezember) vertreten

[1]) s. darüber Voigt, Wiederbelebung ² I 203 f. (bes. Anm. zu S. 204) und 506; Fr. Novati, Arch. stor. per le Marche e per l'Umbria II 115 f. Während Voigt Loschi's Pamphlet und Rinuccini's und Salutati's Erwiderungen ins gleiche Jahr, d. i. 1403, setzt, so ist Schio a. O. 58 ff. und 143 f. anderer Ansicht und will das Pamphlet unseres Dichters schon ins Jahr 1399 gesetzt wissen.

[2]) s. Schio a. O. S. 85 ff. Dort ist auch erwähnt, dass die Visconti ein ihnen gehöriges Haus in Vicenza an Loschi geschenkt haben. Jedoch kann Loschi erst im Jahre 1405 aus dem Dienste der Visconti geschieden sein, da aus seinem Gedichte (Carmina S. 45 ff.) an den Kardinal Pietro Filargo in Mailand, das erst 1405 verfasst sein kann (s. Schio a. O. S. 148, Nr. XXXI), hervorgeht, dass er damals noch bei den Visconti war.

[3]) s. den unter diesem Datum gefertigten schriftlichen Auftrag des Dogen Michele Steno an Loschi, bei Schio a. O. S. 177 ff.

liess[1]). Dies lenkte Loschi endlich in die richtigen Bahnen für seine Zukunft; schon am 1. Januar 1407 erscheint er als päpstlicher Sekretär und Familiare Gregor's XII.[2]) und zwei Jahre darauf ist er am Concil von Pisa betheiligt[3]). Unter Alexander V. behielt er seine Stellungen nicht nur bei, sondern wurde gleich noch (am 22. September 1409) Scriptor litterarum apostolicarum und unter Johann XXIII. stieg er sofort noch mehr in seiner Stellung, wurde als Nuntius nach Deutschland und anderen Ländern geschickt und zum Notar ernannt (1. Jan. 1412[4])). Er ging mit dem Papste an das Concil nach Konstanz, verliess aber etwa im Mai 1415, als die Sache für seinen Herrn ein ungünstiges Ende nahm, diese Stadt um sich nach Vicenza zurückzubegeben, wo er, durch reiche Schenkungen Johann's XXIII. in seinem Wohlstande sehr gehoben[4]), mit seiner zahlreichen Familie in vorzüglichen Verhältnissen leben konnte. Sechs Jahre scheint er in seiner Vaterstadt geblieben zu sein, bis er gegen Ende 1421 sich wieder als päpstlicher Sekretär nach Rom in die Dienste Martin's V.[5]) begab, unter welchem er die erste Stelle eingenommen zu haben scheint. Von diesem wurde er auch, aber ohne Erfolg, an den Hof der Visconti und später, mit unbekanntem Erfolge, zum Kaiser Sigismund gesandt, den Loschi bereits in Konstanz kennen gelernt hatte und der ihn am 22. August 1426 in Ofen empfing und ihm den Titel eines Pfalzgrafen verlieh[6]).

[1]) s. den zweiten Auftrag des Dogen Steno vom 20. November 1406 bei P. Angiolgabriello di Santa Maria (Calvi), Biblioteca e storia di . . . scrittori . . . di Vicenza, I (Vicenza 1772) S. 233 f.

[2]) s. den Pass dieses Datums bei Schio a. O. S. 182; vgl. G. Voigt, Wiederbel.[2] II 19 Anm. 1.

[3]) Voigt a. O. II 18 und Anm. 3.

[4]) s. das Diplom vom 22. Sept. 1409, den Pass vom 25. Febr. 1411 und die übrigen Dokumente bei Schio a. O. S. 183 ff.

[5]) Von welchem Loschi schon am 12. Dez. 1418 wieder zum Sekretär ernannt worden war (s. Marini, Archiatri pontificj II 110 Anm. 3). Dagegen behauptet Schio a. O. S. 104 dass Loschi am 2. Dez. 1421 noch in Vicenza war und folglich erst nach diesem Datum Martin's Rufe gefolgt sein kann. Leider versäumt es Schio Beweise für seine Behauptung beizubringen.

[6]) s. Schio a. O. S. 108 f. und 111; Angiolgabriello di S. Maria a. O. I 224 f.

Nach seiner Rückkehr nach Italien, im Jahre 1427, erfahren wir plötzlich, ohne dass wir den Grund wüssten, dass Loschi von der Venezianischen Republik zu einer uns nicht näher bezeichneten Strafe verurtheilt worden war, in Folge deren er Vicenza meiden musste[1]).

Nach Rom zurückgekehrt führte Loschi sein überaus glänzendes, freigebiges Leben fort und behielt seine hohe Würde auch unter Eugen IV., bis dieser im Jahre 1434 aus Rom fliehen musste. Loschi traf ihn im folgenden Jahre in Florenz, verabschiedete sich von ihm[2]) und kehrte in sein Haus nach Vicenza zurück, wo er im Kreise seiner Familie die letzten Lebensjahre verbrachte. Aber diese waren nicht frei von Unglück, und besonders hart traf ihn der Tod seines jüngsten und begabtesten Sohnes Niccolò[3]). Ihm folgte er selbst im Sommer des Jahres 1441, nachdem er das Jahr zuvor noch eine Reise nach Rom gemacht hatte[4]).

Als Gelehrter und Dichter war Loschi von seinen Zeitgenossen hoch geehrt[5]) gewesen und besonders that er sich als Latinist hervor, während er das Griechische allerdings nie gelernt hat[6]). Hauptsächlich berühmt bei seinen Zeitgenossen war seine, in den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts verfasste Abhandlung über die Redekunst Cicero's[7]), deren Grundsätze er durch eine Analyse seiner

---

[1]) s. Schio a. O. 109 f.

[2]) s. den Pass vom 9. Mai 1435 bei Schio a. O. S. 187, ferner ib. S. 113, 117 und 119 ff. und Voigt a. O. II 19 und Anm. 2.

[3]) Marini, Archiatri pontificj I 137 Anm. b; Schio a. O. 121.

[4]) s. Voigt a. O. und Schio a. O. S. 121 f.; 154 (No. LII); 205 f.

[5]) s. in dieser Beziehung ausser Pagliarino a. O. 244 f. (lib. VI z. A.) u. Schio a. O. 15 f.; 113 ff.; 118 f.; 123 etc. auch Novati im Archivio storico per le Marche e per l'Umbria II 113 ff. und Gaspary, Gesch. der it. Lit. II 141; it. Uebers. II 1, 133.

[6]) s. darüber meine Untersuchungen w. u. im Anhang II.

[7]) s. darüber Schio a. O. S. 78 ff.; 134; Angaben über die zahlreichen Hss. und Ausgaben dieser Werke, die bis in's 16. Jahrhundert hinabreichen, ib. S. 135 ff. Der Titel ist: *Commentum XI orationum Tullii,* oder *Expositiones super* etc. oder *Enarrationes in orationes Ciceronis* und am gewöhnlichsten: *Inquisitio* (*artis in orationibus Ciceronis* oder mit einem ähnlichen Zusatz). Dass das Werk zum mindesten noch in der Zeit geschrieben ist, wo Loschi im Dienste der Visconti stand, zeigt schon der Umstand, dass in einzelnen Hss. der Verfasser als *Secretarius illustr. Ducis Mediol.* bezeichnet ist (s.

Reden darzustellen suchte. Cicero und Vergil waren auch in erster Linie seine Vorbilder[1]).

In der Jugend war er mit dem über dreissig Jahre älteren Coluccio Salutati eng befreundet gewesen[2]), später war Poggio, der ihn mehrfach erwähnt und in Gesprächen redend aufführt, sein intimster und bester Freund und mit diesem zusammen galt er als ein Orakel für die lateinische Sprache. In seinen letzten Jahren aber konnte er der neuaufstrebenden Schule des 15. Jahrhunderts nicht mehr folgen; mit einem Guarino konnte er, obwohl dieser nur um wenige Jahre jünger war, auf die Dauer doch nicht Schritt halten und musste sich daher gefallen lassen, dass man an seiner unbedingten Autorität zu rütteln anfing[3]).

Als Dichter scheint Loschi in seiner Jugend fruchtbarer

Bandini, Cat. codd. lat. bibl. Med. Laur. II col. 640, Cod. VII; Schio a. O. S. 135 ff. Nr. 3 und 12; Tomasinus, Bibl. Patav. ms. S. 26, welch letztere Stelle Voigt, Wiederbel.[2] I 506, eigenthümlicherweise dahin auffasst, als handelte es sich um Reden, die Loschi als Hofprediger der Visconti gehalten hätte. Vgl. übrigens Voigt, Wiederbel.[2] II 394; Angiolgabr. di S. Maria a. O. I 237; Enea Silvio, Ep. 177, S. 749 der Basler Ausgabe 1551 (derselbe lobt Loschi auch im 111. Briefe, ib. S. 620; im 105 wozu s. w. u. im Anhang II); Bartol. Fazio, De viris illustribus ed. L. Mehus S. 3.

1) s. in dem bereits erwähnten Gedichte: Ad Franciscum de Brunis Bon., Carmina S. 20 f.

2) Wie eng ihre Freundschaft war, zeigen, ausser dem oben S. 94 Anm. 2 citirten, auch noch die Briefe Coluccio's an Loschi, an Pasquino etc. Sogar in der Invektive gegen Loschi, den er jedoch unmöglich für den Autor des Pamphlets halten zu können vorgiebt, und in dem gleichzeitigen Briefe an Pietro Turco spricht er von ihrer bisherigen Freundschaft [s. Invectiva Lini Col. Salutati (ed. Dom. Moreni), Flor. 1826, S. XLVII ff. und S. 1 ff. und vgl. Hortis a. O., im Archeografo Triestino N. S. vol. VI, S. 156 Anm. 2]. Gleich in den einleitenden Worten zur Invektive gedenkt er in dem angegebenen Sinne des: *carissimi fratris mei Antonii Luschi Vicentini,* welche Bezeichnung als *frater* auch darauf hinzudeuten scheint, dass beide in ihrem Staate zu der Zeit die gleiche Stellung innehatten (vgl. G. da Schio a. O. S. 62). 10—15 Jahre früher war er sein *dilectissimus* und *carissimus filius* gewesen und auch noch in dem erwähnten Briefe an Pietro Turco sagt er, dass er ihn wie einen Sohn liebe.

3) s. Schio a. O. S. 113 ff.; 118 f. — Wie hoch Loschi in der Gunst des Papstes Martin V. stand und wie sehr er mit Poggio befreundet war, zeigt am besten der von Lor. Valla, Antidot. in Pogium IV (Opera, Basil. 1543, S. 352) berichtete Vorfall. Ueber die Freundschaft mit Poggio s. auch

gewesen zu sein als in seinem Alter. Weitaus das meiste was uns von ihm erhalten ist, und das ist überhaupt recht wenig, fällt in die Zeit wo er, neben seiner amtlichen Stellung in der Kanzlei der Visconti, an deren Hofe auch noch als Poet und Schöngeist[1]) fungirte.

In dieser Eigenschaft schreibt er eine Reihe von Gedichten in Hexametern oder von Briefen in Prosa, alles in lateinischer Sprache natürlich, an Giangaleazzo, nach dessen Tode er auch ein 100 Hexameter umfassendes Trauergedicht verfasste[2]), an Giocomo dal Verme, Pasquino de'Cappelli, an Sekretäre, Offiziere u. s. w., kurz an Leute, die in näheren Beziehungen zu der Regierung oder dem Hofe Giangaleazzo's standen, um sie zu loben oder zu ermuntern, ihnen zu danken oder weise Rathschläge zu ertheilen. Und solche Erzeugnisse hören nicht etwa plötzlich auf, nachdem Loschi die Dienste der Visconti verlassen, sondern wir finden sie, wenn auch natürlich seltener, noch nach dem Jahre 1405, denn, diese Gerechtigkeit muss man Loschi widerfahren lassen, seine Treue und Anhänglichkeit, sein Interesse für seine früheren Gebieter dauert fort, trotzdem er und seine Vaterstadt ihnen nicht mehr unterthan sind. Schon päpstlicher Sekretär, am 1. Juni 1407, beklagt er in

des Cardinals Quirini Diatriba praeliminaris zu Franc. Barbaro's Episteln, S. CIX f.; Fil. Bonamici, De claris pontific. epistol. scriptoribus, Rom 1753, Seite 171.

[1]) Er scheint auch eine Art poetischer Berather des Hofes gewesen zu sein, wenigstens sagt er in einem Gedichte an Antonio da Romagno, dass dessen „Pan" am Hofe der Visconti sehr gefallen habe, und lässt durchblicken, dass das von ihm, Loschi, dieser Dichtung gespendete Lob nicht ohne Einfluss auf diese günstige Aufnahme gewesen sein könnte (Carmina S. 16). Die betreffende poetische Epistel Loschi's ist von Schio aus guten Gründen um das Jahr 1397 gesetzt worden (Sulla vita etc. S. 142); jedenfalls ist sie nach 1395 geschrieben, denn Loschi nennt darin Giangaleazzo, durch den er sehr angestrengt beschäftigt zu sein vorgibt, *Dux Ligurum*, ein Titel, den er ihm erst seit seiner Ernennung zum Herzog von Mailand gibt. — Auf nahe Beziehungen zum Hofe selbst deutet auch ein Brief Loschi's an Giac. dal Verme (abgedr. ib. 195 ff.), der zu einer Zeit als Giangaleazzo noch blosser Conte di Virtù war aus Abbiategrasso datirt ist, wo sich speziell der Hof häufig aufhielt und z. B. auch Giangaleazzo's Sohn Giammaria geboren wurde.

[2]) Epitaphium conditum per D. A. Luschum ad monumentum seu sepulchrum . . . Ducis. Mediol. etc. Carmina 35 ff. u. vgl. Schio, Sulla vita etc. S. 68 und 146 f. Nr. XXIX.

einem Briefe an Giacomo dal Verme die traurigen Zustände in Mailand; am 22. Juni 1412 wendet er sich in einem langen Briefe an Filippo-Maria, um ihm gute Rathschläge zu geben, wobei er sich über die Verjagung von dessen Feinden, die Wiedergewinnung des Heeres freut und seine Entrüstung über die Ermordung Giammaria's kundthut[1]. In einem gleich zu erwähnenden Gedichte, das er als Sekretär Martin's V. zu Ende des Jahres 1421 oder Anfang 1422 an eben diesen Filippo-Maria schrieb, wünscht er ihm Glück zu den errungenen Erfolgen und dem steten Anwachsen seiner Macht.

Fehlen uns von den poetischen und prosaischen Produktionen der erwähnten Art gewiss schon viele, so ist uns aus der spätern Zeit, wie bereits bemerkt, noch weniger erhalten, u. z. aus dem natürlichen, schon angedeuteten Grunde, weil Loschi in seinen reiferen Jahren auch weniger hervorgebracht. Sagt er doch selber in dem Gedichte an Filippo-Maria Visconti, das frühestens in den Ausgang des Jahres 1421 fällt[2], allerdings ein wenig übertreibend, dass seine Muse, die sonst das Lob und die Thaten Giangaleazzo's gesungen habe, mit diesem Fürsten bis dahin begraben gewesen sei. Und was wir nach dieser Auferweckung seiner poetischen Muse zu verdanken haben, ist so gut wie nichts: ein Epitaph in elegischen Distichen, das er für Bartolommeo da Montepulciano († 1429) dichtete[3], und einige Jamben, die er als eine Art Argument vor eine Plautus-Handschrift setzte[4], zwei kleine poetische Arbeiten, die uns zudem nur dem Namen nach bekannt sind.

---

[1]) Diese beiden Briefe in Prosa s. Schio a. O. S. 201 ff. und 170 ff.

[2]) s. Marini, Archiatri Pontificj I 137 Anm. c und Schio a. O. S. 152 f.

[3]) Dass dieses Epitaph in elegischem Masse gedichtet war, sagt ausdrücklich Valla, Antidotum in Pogium IV (Opera, Basil. 1543, S. 352). In Folge dessen kann es nicht, wie Voigt, Wiederbel.[2] II S. 27 und Anm. 4, will, das in blossen Hexametern (die übrigens unseres Dichters gar zu unwürdig wären) gedichtete Epitaph sein, welches Lami in seinem Catal. codd. mss. bibl. Riccard. Florent. S. 60 mittheilt. Vgl. zu diesem Epitaph auch noch Schio a. O. S. 119 und 153; Zeno, Dissert. Voss. I 44 f. und die w. o. S. 101 Anm. 3 von mir citirten Stellen.

[4]) s. darüber Poggio Bracciolini in einem Briefe vom 6. Januar 1431 an Niccolò Niccoli, bei Mehus, Vita Ambrosii Travers. S. 42; in der Ausgabe

Alles was Loschi gedichtet hat scheint in Hexametern verfasst gewesen zu sein[1]), wie schon die Worte Lor.

der Briefe Poggio's von Tommaso de' Tonelli, vol. I., Flor. 1832, 17. Brief des IV. Buches auf S. 339; ib. 340 Anm. 1 ist auch das richtige Datum für den Brief bestimmt.

[1]) Es ist, soweit es erhalten, zum grössten Theile (auffälligerweise fehlen einige Gedichte in dieser Sammlung, trotzdem sie Schio in dem im gleichen Jahre veröffentlichten Buche: Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi als in derselben gedruckt verzeichnet) in dem Padua 1858 ohne Nennung des Herausgebers erschienenen Büchlein: Antonii de Luschis Carmina quae supersunt fere omnia, 69 S. 8., (von Giov. da Schio) herausgegeben worden. Dass Loschi jedoch fruchtbarer gewesen sei als uns die wenigen Ueberreste vermuthen lassen, zeigt schon der Umstand, dass seine Episteln in heroischem Versmasse und seine Epigramme von seinem Sohne Francesco in 8 Büchern gesammelt wurden (s. Bartholomaei Facii De viris illustribus liber ed. Laur. Mehus S. 3 und den Brief Francesco Barbaro's an Franc. Loschi vom 28. September 1441, in der Ausgabe von Barbaro's Epistolae, Bresia 1743 [herausg. vom Cardinal Quirini], No. 83, S. 106). Uns erhaltene prosaische Schriften Loschi's, Briefe, das Pamphlet gegen Florenz (enthalten in Coluccio's Entgegnung, s. ob. S. 98; 101 Anm. 2; unt. Anh. III; Schio, Sulla vita etc. 58 ff.; 143 f. und Bandini, Catal. codd. lat. Biblioth. Laurent. III 561 IX f.), Reden, worunter eine bei Gelegenheit des Concils von Pisa (Oratio ad utrumque collegium cardinalium pro unienda ecclesia in concilio Pisano, Tabulae codd. ms. bibl. Vindob. II 217, cod. 3160, Art. 7) etc., sind theils hier schon erwähnt oder an den aa. Oo. leicht zu finden. Seine Epistel De vera amicitia an Manzini s. oben S. 83; über ein von ihm verfasstes Formelbuch für die curialen Geschäfte s. Voigt, Wiederbel.[2] II 20 und Anm. 2. Hauptsächlich fehlen uns auch die Briefe Loschi's an Coluccio, die Pagliarino noch in grosser Zahl gekannt zu haben scheint [Croniche di Vicenza, ed. Alcaini, 1663, S. 245 (lib. VI)] und an Poggio, von dem uns mindestens zwei Briefe an Loschi erhalten sind (Poggii Epistolae ed. Thomas de Tonellis II 13, vol. I, S. 112 ff.; Schio a. O. 188 f.). Von poetischen Werken fehlen uns u. A. ein Gedicht in Hexametern über die Sterne und den Grund der Dinge [Pagliarino a. O. 245; s. auch im Gedichte von Loschi's Schwager Giuseppe da Brivio an Niccoli (bei Mehus, Vita Ambros. Travers. 80 und Continuaz. del Nuovo Giornale de' Letterati d' Italia VIII, Modena 1774 II, S. 23) und im Gedichte Francesco's da Fiano, das stellenweise wörtlich mit dem oben citirten übereinstimmt, an Loschi (vom 27. August 1406, gedruckt in des letztern Carmina, S. 53); vgl. ferner Schio a. O. S. 13, 47, 141 No. XV], das in die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts, und ein bloss angefangenes über König Karl III. von Neapel, das in Loschi's erste Jugendzeit fällt, wie er in dem bereits oben S. 96 Anm. 1 erwähnten Briefe an König Ladislaus von Neapel (S. 326 f.) selber sagt (vgl. auch Schio a. O. S. 14 und 130 Nr. I). Schliesslich erwähnt Pagliarino, a. O. S. 246, auch noch, dass Loschi ausgezeichnete Oden gedichtet habe, sagt aber weiter nichts darüber und kein

Valla's[1]) und Bart. Fazio's[2]) vermuthen lassen. Die einzigen Ausnahmen bilden seine beiden zuletzt genannten Dichtungen und seine Tragödie Achilles.

2. Loschi's Achilles.

Diese Tragödie ist ein Jugendwerk unseres Dichters. Später als in das Jahr 1390 kann man sie schon desswegen nicht setzen, weil eine der Hss., die sie uns überliefern, aus diesem Jahre stammt[3]). Vermuthlich ist sie im

anderer führt solche an. — Loschi hat auch, auf Anrathen dal Verme's, dem die betreffende Uebertragung gewidmet ist, die erste Novelle des Decameron in's Lateinische übersetzt (erhalten im Ambrosianus G. 141 infer., s. Schio a. O. S. 145, Nr. XXIV).

[1]) Antidotum in Pogium IV, Opera, Basel 1543, S. 352.

[2]) De viris illustribus, ed. Laur. Mehus, Flor. 1745, S. 3.

[3]) Es ist dies Nr. 1) der sogenannte Codex Mussatorum, auf Pergament, in Padua (*M* = Nr. 2 der Hss. der Ecerinis, s. o. S. 26, Anm. 4), in welchem sich der Achilles gleich hinter der Ecerinis findet (s. Niccolò Villani's Randbemerkung zum Achilles, S. 17 der poetischen Werke in der Venez. Ausgabe 1636; offenbar ist das Jahr 1390 in der Hs. selber verzeichnet). Ausserdem ist der Achilles enthalten 2) im Pergamentcodex No. XIV der Bertoliana zu Vicenza, welcher übereinstimmend dem Anfang des 15. Jahrh., wenn nicht dem Ende des 14., zugeschrieben wird und aus der Bibliothek der Corraro in Venedig stammt. Er trägt die Ueberschrift:

Achiles
Antonii de Luschis de Vicentia Tragedia incipit.

und die Unterschrift:

Antonii de Luschis de Vincentia Tragedia explicit Achiles.
Laus sit Deo. Amen.

Ueber diese Hs. und die daraus hervorgehende Autorschaft Loschi's in Bezug auf den Achilles, berichtet Ignazio Savi in Silvestro Castellini, Storia della città di Vicenza, t. XII (Vic. 1821) S. 174 f. Anm., dann Giuseppe Todeschini, Del vero autore della tragedia l' Achille attribuita ad Albertino Mussato, lettera . . . . . al Chiarissimo Sig. Professore Ab. Antonio Meneghelli, Vicenza, Picutti, 1832, und schliesslich, aber mit recht vielen Ungenauigkeiten, Schio a. O. S. 132. Zweifellos ist es genau dieselbe Handschrift, von welcher bereits Giambattista dalla Valle (s. Angiolgabriello di Santa Maria, Biblioteca e Storia di . . . scrittori . . . di Vicenza . . . I, Vicenza 1772, S. 257 f.) spricht. 3) ist uns diese Tragödie in einer (von Lodovico Schio besorgten und) mit Variantenangaben versehenen Abschrift des 18. Jahrh., ebenfalls zu Vicenza befindlich, überliefert. — **Herausgegeben** ist der Achilles 1) in der ersten Ausgabe, Vened. 1636, der Werke Mussato's, nach der Hs. *M*, hinter der Ecerinis, welche Ausgabe bekanntlich 2) wieder-abgedruckt ist im Thesaurus Antiquitatt. et Historr. Italiae ed. Graevius und

Jahre 1387, als Loschi mit der Absicht Coluccio kennen zu lernen, wie er uns ja selber berichtet[1]), nach Florenz reiste, auf des florentinischen Staatskanzlers Anregung hin entstanden und verschiedene Monate vor September 1389 vollendet worden, da es sonst ganz unerklärlich wäre, dass ihrer in den erhaltenen Briefen Coluccio's an Loschi keine Erwähnung geschieht, und da Loschi zu dieser Zeit schon eine andere grosse dichterische Arbeit, nämlich die poetische Umgestaltung der homerischen Prosaübersetzung Pilato's, in Angriff genommen hatte. Von Coluccio, der ja gerade um diese Zeit Seneca's Tragödien und die Ecerinis für sich

Burmannus, T. VI, pars II; 3) unter dem Titel: Achilles, Prototragoedia Antonii de Luschis ad fidem codicis XIV in bibliotheca Vicentina Bertholiana nuncupata asservati. Patavi, typis Seminarii, MDCCCXLIII von Giov. da Schio nach der Hs. Nr. 2 mit Angabe der in der Hs. Nr. 3 verzeichneten Varianten. — Im Januar 1843, zur Hochzeit Loschi - Dal Verme, wurde der zweite Chorgesang des Achilles, im Original und in italienische Verse übertragen, im Verlage von Pietro dal Ferro gedruckt [s. Schio a. O. 133; gleichzeitig erschien auch, zur selben Hochzeit, eines der Gedichte Loschi's an Giac. dal Verme (Carm. S. 48 ff.), abgedruckt und übersetzt von D. Giuseppe Rossi. Vicenza, Tip. Picutti, 1843]. — Dass der Achilles von Loschi gedichtet ist, ist nicht zweifelhaft und bei der grossen Verschiedenheit, die er in mancher Hinsicht gegenüber der Ecerinis aufweist, ist es geradezu unbegreiflich, dass man ihn noch bis in die allerletzten Jahre als ein Werk Mussato's angesehen hat, bloss weil er hinter dessen Tragödie gedruckt ist, während Nicc. Villani in seiner Ausgabe doch nicht versäumt hat, sowohl in einer Randbemerkung zu Anfang des Achilles, als am Schlusse seines Commentars zu demselben, nachdrücklichst darauf hinzuweisen, dass er diese Tragödie nur desshalb auf die Ecerinis folgen lasse, weil sie sich in der Hs. *M*, der einzigen Achilles-Hs. die ihm bekannt war, hinter derselben befinde, dass aber die Verschiedenheit des Stiles u. a. m. auf einen andern Verfasser zu deuten scheine. — Ebensowenig kann es zweifelhaft sein, dass die Tragödie *Achilles*, und nicht *Achilleïs*, wie sie in der Ausgabe Villani's betitelt ist, heisst. Ob der von Niccolò Villani gegebene Titel wirklich in der Hs. *M* steht, kann ich nicht nachprüfen; auch Trissino, Poetica, Divis. V., Opere t. II, Verona 1729, S. 97, nennt unsere Tragödie *Achilleide*. Es ist möglich, dass dieser Titel auf einem Copistenversehen — vielleicht veranlasst durch Analogie zur voranstehenden Ecerinis oder durch die Erinnerung an Statius — beruht, aber jedenfalls passt er in keiner Weise zu unserer Tragödie, die uns den letzten Tag von Achill's Leben schildert und für die der Titel Achilles durch den Bertholianus XIV gesichert ist, der uns auch den Namen des Verfassers erhalten hat.

[1]) In dem Briefe an Giovanni Tinti da Fabriano, s. o. S. 94, Anm. 2.

abgeschrieben hatte, wurde der jugendliche Loschi, so vermuthe ich, auf Mussato und dessen Vorbild hingewiesen und zu ihrer Nachahmung angefeuert. Uebrigens deutet auch schon der Umstand, dass der Achilles in einem mit der Abfassung dieser Tragödie ungefähr gleichzeitigen Codex unmittelbar hinter der Ecerinis abgeschrieben ist, nicht nur darauf, dass damals die letztere immer noch gelesen wurde, denn das wissen wir ohnehin schon durch die reiche Zahl von Handschriften aus der 2. Hälfte des 14. und der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, die sie uns überliefern, sondern auch darauf, dass ein gewisser Zusammenhang zwischen beiden Dichtungen wohl gefühlt wurde. In der That ist Loschi, trotz der gewaltigen Verschiedenheit des Stoffes und der Auffassung, ein litterarischer Erbe Mussato's; dass er selber nie von ihm spricht beweist ebensowenig wie dass er seinen Achilles nie erwähnt, angesichts der Thatsache dass uns von seinen Schriften so wenig erhalten oder bekannt ist. Aber allerdings kann nicht verhehlt werden, dass der Achilles lange nicht zu solchem Ruhme gelangte wie die Ecerinis, und Loschi selber scheint später nicht viel von seinem Jugendwerke gehalten und nichts zu seiner Verbreitung gethan zu haben. Bart. Fazio erzählt uns bloss von Episteln in Hexametern und von Epigrammen, die nachher Loschi's Sohn in acht Büchern gesammelt habe, vom Achilles spricht ausser Trissino[1]), der ihn wegen des Mangels an Einheit der Handlung tadelt, keiner[2]), und im 15. Jahrh. ist es bloss der obscure Vicentiner Dichter Galasso de' Cavazzoli, der in seinen Carmina ad posteros de laudibus urbis et agri Vicentini Loschi allgemein als Tragiker erwähnt, ohne jedoch die Tragödie selber zu nennen:

> Qui fontem, Parnase, tuum decoratque cothurnos
> Maiores, Luschus non reticendus erit[3])

[1]) Poetica a. O.; aus der Stelle geht nicht hervor, ob Trissino den Verfasser der Tragödie kannte, die er *Achilleide* nennt (s. o. S. 106 Anm.).

[2]) Enea Silvio z. B. war sie sicher unbekannt, s. u. C 2 gegen Anf. in einer Anm.

[3]) Angiolgabr. di S. Maria, a. O. I 258; II 13 ff., und Schio a. O. 27; 124 und 131 f. Dieses Gedicht ist von Giov. da Schio herausgegeben worden unter dem Titel: Galassi Vicentini ad posteros carmen, 1850. Die Nach-

und in Folge dieser Stelle, offenbar, figurirt denn unser Dichter bei den Vicentinischen Historikern vom Ende des 16. und vom 17. Jahrhundert[1]) als Verfasser von „Tragödien".

Was den Stoff des Achilles, dessen Inhalt wir nunmehr zu besprechen haben, anlangt, so ist er dem Dares Phrygius entnommen, u. z. aus cap. XXXIV. und einigen Andeutungen des cap. XXXV[2]). Natürlich ist diese Tragödie, wie die Ecerinis, in jambischen Trimetern, ausgenommen die Chorgesänge, gedichtet; sie umfasst im Ganzen 939 Verse (also nahezu die Länge der Octavia), wovon 314 auf die Chorlieder entfallen[3]).

Der I. Akt,

der nach dem Texte Villani's[4]) eine *scena unica* bildet, hat

richten über Galasso reichen von 1405, wo er als Notar auftritt, bis 1442, wo er Sindaco des Notarkollegiums ist. Warum Schio das betr. Gedicht in's Jahr 1460 setzt, ist mir nicht klar geworden. In Alcaini's Ausgabe von Pagliarini's mehrfach citirter Chronik heisst er (S. 1, 144 f., 155 = Buch I, II und III) beständig *Galasio*.

[1]) Giac. Marzari, La Historia di Vicenza . . . divisa in due libri . . . . nuovamente posta in luce . . . Vicenza 1604, S. 137 (libro II); Silvestro Castellini, Storia della Città di Vicenza, T. XII, Vicenza 1821, S. 173 (libro XV); Francesco Barbarano de'Mironi, Historia Ecclesiastica . . . di Vicenza, libro IV, Vic. 1760, S. 145. Giambattista Pagliarini erwähnt in seiner mehrfach citirten Chronik (geboren ist er ca. 1415 und seine Chronik scheint er 1480 beendet zu haben) nichts davon, dass Loschi auch Tragödien gedichtet habe, obwohl er Galasso mehrfach citirt (s. die obige Anm.). Dagegen erzählt er ein Scherzwort des Guarino Veronese, das wohl mitgetheilt zu werden verdient und auch seinen Weg zu den späteren Vicentinischen Historikern (Marzari ib.; Barbarano a. O. S. 131) und Gerh. Joh. Vossius [De Historicis latinis, Francof. ad M. 1677, S. 797 (lib. III)] gefunden hat, nämlich dass Guarino von unserm Dichter zu sagen pflegte, er heisse zwar Losco, aber sehe mehr als Argus [Battista Pagliarino, Croniche de Vicenza, ed. Giorgio Giac. Alcaini, Vic. 1663, S. 178 (lib. IV) und 244 (lib. VI); diese Ausgabe gibt eine von Silv. Castellini im Jahre 1605 gemachte Uebersetzung des verstümmelten lateinischen Textes wieder, während das Original vielleicht italienisch war].

[2]) S. 40 ff. in der Ausgabe von Ferdinand Meister, Daretis Phrygii de Excidio Troiae historia, Leipzig, Teubner, 1873.

[3]) I. Akt: 209 v. + 64 für den Chorgesang; II. Akt: 107 + 55; III.: 97 + 55; IV.: 115 + 60; V.: 97 + 80.

[4]) Schio's Abdruck der Vicentiner Hs. mit Varianten ist mir leider trotz vielfacher Bemühungen unzugänglich geblieben.

eigentlich 2 Szenen. In der ersten klagt Hecuba in einem Monologe über das Unglück, welches über ihre Familie und Troja hereingebrochen ist. In der 2. Szene tritt Paris zu ihr und fragt nach dem Grunde ihres Kummers. Sie solle ihren wahnsinnigen Groll mässigen; bisher hätten die griechischen Fürsten Troja nicht besiegt, sondern Priamus führe das Szepter, das er Herkules verdanke, immer noch [1]). Hecuba erzählt darauf, wie ihr im Traume der Schatten Hektor's [2]) am Acheron erschienen sei und wie ihr Sohn geklagt habe, dass die Trojaner und sie, Hecuba, müssig lägen und schliefen, während er und sein Bruder Troilus umherirren müssten, da Charon sich weigere, ihre Schatten überzufahren und sie, ihre Söhne, somit ohne Stätte wären. Er, Hektor, und ihr Troilus verlangten Rache durch Paris' Hand; durch diese, des Bruders Hand, solle Achilles fallen. — Wie sie dann ihren Sohn an die Brust habe schliessen wollen, sei er rasch entwichen.

Sie beschwört nun Paris das zu thun, wozu ihn Hektor und Troilus, die an dem traurigen Ufer umherirren, auffordern, da sie, so lange sie nicht gerächt seien, nicht von Charon in seinen Kahn aufgenommen würden, weshalb sie nach der rächenden Hand ihres Bruders verlangten. — Paris stellt der Mutter dagegen vor, es sei ein Irrthum zu glauben, dass die Schatten umherschweifen müssten, wenn sie nicht gerächt wären. Ein Ueberleben der Seele gebe es nicht; die sterbe mit dem Körper; nur der Ruhm bleibe. Die Erzählungen von Tantalus, Sisyphus, Ixion, Charon u. s. w. seien blosse Erfindungen. Die Schatten weilten entweder fröhlich in den Elysischen Gefilden und hätten dann keine Lust von dort zurückzukehren, oder traurig an den Ufern

---

1) . . . . Cohibe uesanum impetum!
Vicere nondum Dorici Troiam duces,
Sed sceptra Priamus munus Alcidae gerit.

Alcīdae der Hs. ist von Villani fälschlich in *Alcīdis* corrigirt, während *Alcīdae* dem Metrum genau so genügt und durch den Sinn unbedingt gefordert ist; vgl. Dares III f. und Dictys IV 22.

2) Tunc umbra iuuenis patuit Acherontis uado
Emissa Priami sponte *[auf Priamus' Betreiben (von Achill) ausgeliefert, s. Dictys III 20 ff.; Dares weiss nichts davon].*

der Styx, und von da gebe es keine Möglichkeit wieder auf die Erde zu kommen. Hecuba solle sich durch leere Traumgebilde nicht aufregen lassen. — Diese jedoch schilt daraufhin den Paris einen Feigling und Frauenräuber, der nur darauf bedacht sei Weiber zu verführen. Während der Leib Hektor's am thessalischen Wagen herumgeschleift worden sei[1]), habe er, schändlicher, nur zur Liebe tauglich, am Busen seiner geraubten Gattin gelegen. Er, die Schande eines so grossen Geschlechtes, weigere sich in den Kampf zu ziehen. Ob ihn denn nicht der Untergang seiner Brüder und die Bitten seiner Mutter rührten? Ob er, entarteter, des berühmten Vaters Priamus unwürdiger, es leiden wolle, dass die Brüder genöthigt seien stättelos in der Unterwelt umherzuirren? Ob er denn kein Mitleid fühle? Wer anders denn die Mörderin Hektor's gewesen sei, als des Paris Hochzeitsfackel? — Dieser aber wendet dagegen ein, dass die Sache der Griechen die gerechte sei, während dort, wo man für etwas unrechtes kämpfe, alle Tapferkeit nichts helfe, worauf Hecuba erwidert, sie wolle ja gar nicht, dass er Achilles in offenem Kampfe entgegentrete, sondern er solle ihn durch List tödten. — „Durch welche?" fragt Paris, und Hecuba antwortet, Achill sei grenzenlos in Polyxena verliebt und verlange dieselbe zur Gattin. Er werde sich durch ein Eheversprechen täuschen lasssen und wenn er dann unbewaffnet und ohne Gefolge in den Tempel des Phoebus komme, solle Paris, von einer bewaffneten Schaar umgeben, den Ausgang besetzen, und so werde der Feind fallen, von dessen Hand Troilus und Hektor gefallen seien.

Alle Einwände des Paris sind umsonst. Er stellt der Mutter vor, dass, wenn ihr verrätherischer Plan ausgeführt werde, die Folgen schreckliche sein würden, da sich die Griechen und die Götter furchtbar an ihnen rächen und Troja zerstören würden. Dagegen könne eine wirkliche Vollziehung der Heirath Polyxena's mit Achill der Hecuba, dem Vaterlande und Priamus nur zum Heile gereichen, dem Blutvergiessen ein Ende machen und Troja und dessen Volk den Frieden bringen. Empört weist jedoch Hecuba,

[1]) s. Dictys Cretensis III 15; auch davon weiss Dares nichts.

indem sie Paris noch einmal vorwirft, dass er und seine Gattin an allem Schuld seien, den Gedanken von sich ab, als könnte sie je ihre Tochter dem Mörder ihrer Söhne zur Gattin geben; alles sei eher möglich. Er solle daher den schlau ausgedachten Mord ausführen. Nach mehrfacher, rasch aufeinander folgender, kurzer Rede und Gegenrede, in welcher Paris der Mutter, ohne eine Sinnesänderung herbeizuführen, vorhält, dass Verrath dem Könige nicht gezieme, dass die grösste Tugend des Königs sei, stets Treue zu bewahren, dass nur ein gottloser König das Vaterland zu Grunde richten könne, dass sie mit ihrem Feinde sich selbst verderbe, dass Hinterlist schändlich sei, gibt Paris, da doch nichts nützt, nach und verspricht alles zu thun um den Mord so rasch als möglich zu vollbringen; er werde augenblicklich einen Trabanten *(Satelles)* an Achill schicken um ihm die Ehe mit Polxena anzubieten und ihn aufzufordern, sofort in den bewussten Tempel zu kommen[1]).

Der den Akt schliessende Gesang des Trojanerchores enthält in 64 akatalektischen anapästischen Dimetern eine Anrufung der Götter Juppiter, Juno, Pallas und ihres Bruders Bacchus, Titan (= Helios = Apollo), Neptun, Diana und Mars um Hülfe gegen die Achiver und fordert zum Schluss alle Trojaner auf, den Göttern Opfer zu bringen.

Dieser erste Akt hat offenbar in, oder, wenn man will, vor dem königlichen Palaste zu Troja gespielt; anders aber

der II. Akt,

welcher wieder eine *scena unica* enthalten soll, nach unserer Zählungsweise aber deren zwei hat, und in's griechische Lager verlegt ist. Zunächst monologisirt Achill: Der Götter mächtigster ist nicht Juppiter, sondern der Knabe Amor, der mit Unrecht klein genannt wird. Auch er, Achill, der alle besiegt, sogar den Hektor, den Schrecken der Griechen, und viele andere, er unterliegt nun seinerseits Cupido. — Polyxena sei noch schöner als Helena, die Ursache der Kriege. „O Hoffnung Achill's, wenn Thetis Dich ihre Schnur und meine eheliche Gattin nennen wird, wirst Du

[1]) Nach Dares schickt Hecuba den Boten.

zugleich den Völkern den Frieden wiedergeben. Beide Völker rufen flehend diesen Wunsch zu den Göttern.

> At nunc propius aduexit gradum
> Paridis Satelles, nostra qui signa appetit
> Hymenea (*sic!*)[1]) laetum uoce sublimi canens."

Während dieser Worte Achill's ist nun der Abgesandte des Paris aufgetreten und wendet sich (2. Szene) an den griechischen Helden, dem er sagt, Troja strecke ihm, dem Sohne der Thetis, dem Schrecken der Phryger, der Zierde des griechischen Heeres, ihm, dessen Schwert vom Blute der Trojaner so oft geröthet worden sei, flehend die Hände entgegen, damit endlich Friede werde und das Morden ein Ende nehme. Blut sei nun genug geflossen und dem Zorne genug gethan, Troja durch die griechischen Waffen vernichtet. Priamus und seine Gemahlin Hecuba nennten ihn ihren Eidam und seien bereit ihm ihre Tochter mit dem Königreiche als Mitgift zu geben. Der alte Hass solle aufhören. Der Tempel Apoll's erwarte ihn, denn dort wolle das Königshaus die heilige Ehe weihen. „Gehe hin! Was zögerst Du so lange?"

Ungeachtet seiner Wünsche glaubt Achill, dass die jetzigen kriegerischen Zeiten doch nicht zu Hochzeitsfesten geeignet seien, aber der Bote wendet dagegen ein, dass, ganz im Gegentheil, gerade in Folge des gegenwärtig wüthenden Krieges diese Ehe erforderlich geworden sei,

---

[1]) *Hy̆mĕnǣum,* zu lesen, würde einen Spondeus an zweiter Stelle geben, mithin den Vers zerstören. Offenbar ist also diese Form beabsichtigt und *hymenēa* weiter nichts als ein übelverstandener griechischer Accusativ. Wie neben dem Accusativ *-eum* ein *-ĕa* und daneben wieder *-ēa* (episch *-ῆα* neben *-έα*; Aen. III 122 findet sich z. B. *Idomenēa*) vorkommt, so konstruirte sich Loschi aus *hymen(a)eus* [*Parcendo parcis, talis hymen(a)eus potest Firmare Troiam* heisst es im 1. Akt] das Monstrum *hymenēa*, dem wir zum Ueberfluss im 4. Akte noch einmal, und zwar unter genau denselben Umständen, begegnen:

> Hy̆mĕnēa uūltŭs equidem (ēq. *statt* ĕq.) talis negat.

Daneben finden wir im gleichen 4. Akt, einige Zeilen w. u.: *hymen(a)eum*:

> . . . . . . turba non sequitur ducem
> Animosa ferro. Qualis hymen(a)eum decet
> Hic templa quaerit.

Vgl. zu diesen Stellen w. u. im Anhang II.

damit dadurch der Friede herbeigeführt werde. Wenn den Kriegen nicht durch die Liebe ein Ende gemacht würde, so müsste das Weltall zu Grunde gehen. Durch die Heirath aber werde dem alten Hasse ein Ende gemacht. Diese Hochzeit sei der letzte Trost und die einzige Hoffnung des Priamus, des schwanken Greises, weil so Achill das wieder gut mache, was er ihm dadurch, dass er Hector und Troilus erschlug, zu Leide gethan. Priamus nehme sich den Alciden zum Beispiel, obwohl seine Lage eine ganz andere sei. Dieser habe einst des Besiegten geschont, und wenn Priamus, der gekränkte, vom Zorne lasse, so komme das ihm, dem Sieger in Waffen Achilles, um so mehr zu. Der troische König, der Abkömmling eines so berühmten Geschlechtes, übergebe ihm sein Reich und zugleich eine Gattin, der Thetis würdige Schwiegertochter. Er solle sie nehmen, denn wer einmal die Gaben der Götter verschmähe, für dessen Flehen hätten sie später taube Ohren.

Als Achill bemerkt, dass den Griechen eine solche Ehe verhasst sein würde, entgegnet der Abgesandte des Paris, dass dieselbe im Gegentheil vollständig ihren Wünschen entspreche, weil sie den Frieden bringen, den beide Völker heimlich von den Göttern erflehen, und dem Blutvergiessen ein Ende machen werde, worauf Achill, nachdem er sein ungeheueres Glück gepriesen und erklärt hat, dass jede andere, ja sogar Venus, Juno und selbst Helena, auch wenn man sie ohne Krieg haben könnte, weniger begehrenswerth wäre als seine Polyxena, sich entschliesst sofort nach dem ihm bezeichneten Ort zu gehen.

Ein Gesang des Griechenchores, in 55 kürzeren Asklepiadeen, besingt Amors Macht [wie dies schon zu Anfang dieses Aktes Achill gethan] und zeigt wie die Jünglinge, die Greise, die Götter und Heroen, alle sich ihm beugen müssen, indem er vielfache Beispiele beibringt. „Wozu nun auch noch Achill anführen, den thessalischen Heerführer, den Bedränger Troja's, von dem allein der Verlauf des Krieges abhängt, dessen glänzender Ruhm bis zu den Bewohnern der entferntesten Meeresküsten gedrungen ist, der die hohe Zierde des griechischen Heeres ist und der,

sonst den Liebeshändeln abgeneigt, nun doch der Liebe nicht widerstehen kann und die Waffen abgelegt hat um eine Braut zu werben?"

III. Akt.

Während des Chorgesangs des 2. Akts muss man sich die Mordthat an Achill vollzogen denken, denn im 3. Akt ist sie bereits als geschehen vorausgesetzt. Dieser dritte Akt hat, trotz der Ueberschrift *scena unica*, 3 Szenen. In der ersten sehen wir Hecuba vor uns, natürlich allein und in einem Monologe triumphirend. Endlich sei der grösste Feind Troja's durch Paris' Hand im Tempel des Gottes [Apollo] gefallen. Nun könnten ihre Söhne ungehindert Charon's Nachen auf dem Acheron besteigen; das Todtenreich stehe ihnen offen.

Aber dennoch ist Hecuba nicht ohne Sorge. Bisher seien ihre Söhne ohne Feinde in der Unterwelt gewesen, jetzt aber räche sich vielleicht Achill schrecklich an ihnen. Was habe sie Elende, was Paris' Hand gethan? Sie habe eine schreckliche Schuld auf sich geladen! Aber warum soll sie annehmen, dass der Kampf ihren Söhnen ungünstig sei? Sie müsse im Gegentheil dafür halten, dass dieselben die Manen Achill's schon längst besiegt haben. Wenn aber auch nach dem Tode der Hass bestehen bleibe, warum zögere sie denn und dulde, dass die Ermordung des schrecklichen Feindes dem Priamus so lange verborgen bleibe[1])? Es gezieme sich doch, dass das Volk Ilium's sich freue.

Da tritt Priamus in der 2. Szene zu ihr und fragt sie, warum sie so fröhlich aussehe. Seitdem der Leichnam Hektor's verbrannt worden, hätte sie doch nie ein heiteres

---

[1]) . . . . . Natos puta
Vicisse dudum Thessali manes ducis.
Suprema si post fata et extremum diem
Seruantur odia, lenta cur Priamum diu
Latere patior hostis infandi necem?

Diese beiden Stellen scheinen anzudeuten, dass seit dem Tode Achill's, d. h. während des Chorgesanges nach dem 2. Akt, immerhin einige Zeit verstrichen sei. Es kann sich aber nur um wenige Stunden handeln, wie der Botenbericht des 4. Aktes zeigt (vgl. w. u. S. 117 Anm. 2).

Antlitz gezeigt. Welcher Hektor denn jetzt die geschlagenen Phrygier wieder aufrichte? — Nachdem Hecuba ihm zuerst gesagt, dass ihr ihre Söhne, dass ihr Hektor durch Pluto wiedergegeben sei, wesswegen Priamus sie für verrückt hält, da ja Todte nicht wieder lebendig werden könnten, erklärt sie, dass eine fast ebenso grosse Freude ihr widerfahren sei und theilt endlich dem Priamus nach mehrmaliger Rede und Gegenrede mit, dass Pyrrhus nunmehr ebenso unglücklich wie Astyanax, Thetis ebenso traurig wie sie selber sei, dass Achill, in der Hoffnung Polyxena zur Frau zu erhalten und Schwiegersohn des Priamus zu werden, von Paris durch einen Pfeil getödtet worden und von verschiedenen Wunden bedeckt zu Boden liege[1]). „Nun, wilder Achilles", höhnt Priamus, „lehre jetzt in der Unterwelt wie man Hochzeiten feiert und berichte von der Ehe Deinem Schwager Hektor!" Da sieht er Cassandra, einen Lorbeer auf den aufgelösten Haaren, wankenden Schrittes und sich wie wüthend geberdend, herankommen.

3. Szene. Cassandra weissagt Unglück; Polyxena könne ihrer Ehe mit Achill doch nicht entgehen[2]). Darauf fällt sie ohnmächtig zu Boden und Hecuba ruft Leute[3]) herbei, um ihr zu Hülfe zu eilen. Cassandra erhebt sich wieder und fährt fort grässliches Unglück zu weissagen. Sie sieht im Geiste bereits das unselige Göttergeschenk (das hölzerne Pferd, welches Troja vernichten sollte). Wer, das Un-

---

[1]) Hunc certo Paris
Inuasit arcu, uulnere haud uno iacet.

Während Dares XXXIV ganz genau angibt, was mit Achill's Leichnam geschah, so erwähnt Loschi w. u. nur, dass das troische Volk denselben in Stücke gerissen habe und lässt über seine weiteren Schicksale ein geheimnissvolles Dunkel schweben (vgl. w. u. S. 118 und im Anhang II). Im Chorgesang nach dem IV. Akte heisst es noch, Achill röthe den Tempel Apoll's mit seinem Blute (s. w. u. S. 119 Anm. 1).

[2]) Anspielung auf Polyxena's Opferung über Achill's Grabhügel, wie sie uns u. A. von Seneca in den Troerinnen geschildert, von Dares XLIII, Dictys V. 13 berichtet wird.

[3]) Huc ferte gressus iuxta (*das a ist lang*) famularis cohors!
Releuate maestam! *etc.*

ruft Hecuba; es sind wohl Dienerinnen gemeint, die auf diesen Ruf erst hereintreten sollen, nicht der Chor.

glück vorauswissend, in beständiger Furcht lebe, leide unsäglich, und glücklich sei, wen es unversehens überfalle. — Hecuba ermahnt sie, fröhlich zu sein, den Lorbeer abzulegen, ihr Haupt mit Edelsteinen zu schmücken und verbrämte seidene Gewänder anzuziehen, denn der Feind sei gefallen und der Tag ein Fest für Troja, Cassandra jedoch lässt von ihren bösen Ahnungen nicht; dagegen gibt Priamus den Befehl, den Göttern Dankopfer zu bringen, da der Tag für Troja ein fröhlicher sei.[1])

Nun besingt der Chor der Trojaner in 55 Versen (53 Sapphici minores und zwei dazwischen geschobene Adonii) die für Troja günstige Wendung der Geschicke. Der Tod Achill's sei eine Entschädigung für den Tod Hektor's. Daran knüpfen sich Betrachtungen über die Wandelbarkeit des Schicksals: Man soll nie die Hoffnung verlieren, das Rad des Schicksals dreht sich immerzu. Nichts bleibt bestehen, der gefallene wird wieder aufgerichtet, der hohe niedergeworfen. Wer am höchsten geflogen ist, der fällt um so rascher hinunter. Das gewaltig Grosse ist dem Blitzschlage des Donnerers am meisten ausgesetzt. Ob die rollende Fortuna, ob der göttliche Zeuger die Welt regiere, dieses Gesetz, für alle gleich, bleibt bestehen .... Niemand ist so stark, dass er nicht einen stärkeren fände, dem er unterläge; so hat Achill den Hektor erschlagen, ist aber selber, angesichts Apollo's, vom Pfeile des Paris getroffen worden.

IV. Akt.

Dieser Akt hat eine einzige Szene. Ein Bote erscheint im Lager der Griechen und erzählt wehklagend und wiederholt unterbrochen von den gewöhnlichen Klagen und Auf-

[1]) Von dem was in diesem Akte vorgeht (abgesehen natürlich von der Thatsache der Ermordung Achill's), weiss Dares Phrygius nichts; es sind offenbar Zuthaten des Dichters. Jedoch beruht die Prophezeiung der Cassandra von den Uebeln, die das Pferd bringen wird, bekanntlich auf anderweitiger Ueberlieferung, vgl. z. B. Aen. II 246 f. In den Troerinnen und dem Agamemnon des Seneca ist mehrfach erwähnt, dass Cassandra den Untergang Troja's, ohne Glauben zu finden, vorhergesagt habe. Dass speziell der Frevel im Tempel Apoll's Cassandra zu bösen Ahnungen veranlasst habe, meldet Dictys V 8.

forderungen des Chors: Alles zu erzählen, rasch zu erzählen, zusammenhängend zu erzählen u. s. w., wie Achill gefallen: Ohne alle Rüstung und Waffen, ausser einem Schwerte an der Seite, und ohne alles Gefolge ist er nach Troja gegangen um die Hochzeit zu feiern. — Die Liebenden sind gar zu leicht zu täuschen, Alles unternehmen sie um ihrer Liebe willen und kennen keine Furcht. Amor besiegt Götter, Menschen und Thiere![1]). — Der Pelide tritt in den Tempel des Phoebus ein, trotzdem es ihn überrascht, dass gar keine Vorbereitungen zur Trauung getroffen sind, keine Flamme am Altar brennt, kein Priester, kein Opferstier da ist. Ringsherum steht eine bewaffnete Schaar, unter welcher Paris hervorragt.

Niemals hat Achill so gekämpft wie heute; wer das nicht gesehen, der kennt seine Gewandtheit und Tapferkeit nicht; dieser sein letzter Tag liess seine Kraft erst in vollem Glanze strahlen[2]). Er fleht nicht um sein Leben, sondern wie ein wüthender Löwe stürzt er sich auf seine Feinde. Die heiligen Hallen erdröhnen von Kriegslärm und dumpf erschallen die Helme. Tausend Schläge theilt er aus, ihn aber vermag kein Geschoss zu verwunden; sie prallen an seinem Körper kraftlos ab, wie die Meereswogen an einem Felsen. Er überhäuft die verrätherischen Troer mit Schmähungen, ihnen ihren gemeinen Verrath vorwerfend: Das sei also ihre Treue, das die Hochzeit, das der Friede![3]) Nun,

---

[1]) Also hier zum dritten Male von der Allgewalt der Liebe, vgl. w. o. Seite 113.

[2]) Quicumque Achillis Hectorem laudi canit,
Urbesque fusas impetu tantum suo,
Parum arma nouit atque uirtutem ducis.
Hic nempe uires summus explicuit dies.

Diese Stelle zeigt uns, was übrigens schon desshalb anzunehmen ist, weil der Bote nichts von Umständen erwähnt die ihn an der sofortigen Rückkehr in's griechische Lager gehindert hätten, dass der Bericht noch am selben Tage erstattet ist, an welchem die Ereignisse stattfanden.

[3]) . . . Dubia dum Martis labat
Sors inquit: Haec est prolis Assaraci fides?
Haec iura thalami? Pacis haec falsae quies?

vgl. Thyestes 1024:
Hoc foedus? haec est gratia, haec fratris fides?

so wolle er wenigstens ruhmvoll sterben. Mit diesen Worten dringt er noch einmal auf sie ein, überall Hiebe austheilend, stürzt aber schliesslich, selber mit unzähligen Wunden bedeckt, vornüber in die Kniee, sich nur noch mit dem Schwerte wie mit einem Schilde vertheidigend. Keiner wagt ihm mit dem Schwerte zu nahen, sondern Paris richtet, ihm höhnische Worte zurufend[1]), das Geschoss auf ihn, welches ihn durchbohrt und völlig zu Boden streckt. Nun stürzt das schamlose Volk über den Leichnam her und reisst ihn in Stücke:

Ubi regnat odium spernitur pietas, fides[2]).

Der Schlussgesang des Chores der Griechen in 60 Glyconeen hat zunächst den Gemeinplatz zum Thema, dass auf Freude Leid, wie auf den Tag die Nacht folge[3]). „Und wie auf Sonnenschein Regen folgt, so auf Heiterkeit Trauer. Lange sind einem die Götter nicht günstig und ihnen ist nicht zu trauen. Wie während der Sonne Untergang, schon vor Einbruch der Nacht, sich der Abendstern zeigt, so verschlingen die Thränen das Lachen und verdunkelt die Dämmerung das Licht.

„Möge mächtig und stolz herrschen wer wolle; mir genügt das Leben des einfachen Mannes in einer Hütte. Glücklich ist die niedrige Stelle und in ärmlichem Teller empfängt man gesunde Speise. Mir behagt die Ruhe des niedrigen Daches, denn was zu hoch fliegt, wird sehr bald fortgerissen.“ Als Beispiele werden angeführt: Icarus,

---

[1])
„I nunc Thessalos,
„Superbe, currus pondere Hectoreo preme!
„Hac, hac sagitta nulla te eripiet Thetis.“
Haud dixit ultra *etc.*

[2]) Nach Dares Phrygius hat Antilochus Achill in den Tempel begleitet und ist an seiner Seite durch Paris Hand gefallen. Loschi erwähnt den Antilochus, Nestor's Sohn, gar nicht. Auch wird dort der Leichnam Achill's, den Paris den Vögeln zum Frasse vorwerfen wollte, auf Helena's Betreiben den Argivern wiedergegeben, während sich Loschi gar nicht weiter um das, was mit der Leiche geschieht, kümmert.

[3])
Ut Phoebum sequitur soror,
Sic laetos animos dolor

lese ich für das handschriftliche *Sic laetus animus dolor;* Villani schlägt die etwas starke Aenderung vor: *Laetum sic animum dolor.*

Phaethon und dessen Schwester (denn nur von einer ist die Rede) und schliesslich Achill, einst die Furcht Ilium's, der erschlagen im Tempel Apoll's in seinem Blute schwimmt[1]). Ein natürlicher Tod wird wenigen Fürsten zu Theil. Die Treue lebt nicht an den Höfen der Könige.

Akt V.

Dieser Akt, welcher wieder nur eine *scena unica* haben soll, besteht aus zwei Szenen. Zunächst spricht Agamemnon, und zwar natürlich in einem Monologe. Er wirft Fortuna, die alle Menschen auf Erden beherrscht, ihre Unbeständigkeit vor: weder den argolischen Fürsten, noch den Phrygiern sei sie lange günstig: So lange sich Achilles vom Kampfe fern gehalten habe, seien die Griechen gegen Hektor, der alle besiegte, machtlos gewesen. Und seitdem Achill Hektor's Leichnam am Wagen herumgeschleift, hätten die achivischen Fürsten gesiegt. Um aber Alles gleich zu machen, habe das Schicksal bestimmt, dass, wie auf der einen Seite Hektor, der Stolz des ilischen Volkes, so auf der andern Seite der Sohn der Meeresgöttin, Achill, falle[2]). Durch Paris' Hand sei die ganze Zierde des griechischen Namens, die Hoffnung und das Vertrauen, alles untergegangen. Ob denn dies der göttliche Zeuger dulde? Warum er seinen Blitz nicht schleudere? Oder warum sich denn nicht vielmehr Phoebus, dessen Altar doch durch den Mord entweiht sei, räche? Er solle seinen Pfeil auf Paris und die Ilier, wie einst auf Python und Niobe, abschiessen!

[1]) Caesus templa rigat suo
Ferro sanguine Apollinis. *Vgl. oben S.* 115 *Anm.* 1.

[2]) Dieses ist der Sinn, den Loschi nicht sehr klar ausdrückt. Zudem ist die Stelle etwas verderbt. Statt:

Sors aequa; sed nec caede geminata capit
Utrumque populum. Natus hinc pelagi Dea.
Est Hector illinc . . . .

wie Villani druckt, lese ich:

Sors aequa sed nunc caede *etc.*

Gentis Iliacae decus ist Hector einige Zeilen weiter oben genannt. Zur bessern Hervorhebung der Parallele zwischen ihm und Achill habe ich mir in der Inhaltsübersicht erlaubt dieses Epitheton hieherzuziehen.

Menelaus, der bei dem Monologe anwesend war und ihn gehört hat, tröstet den Agamemnon und sagt ihm, dass die Götter niemals, auch ohne darum gebeten zu werden, ein Verbrechen lange ungestraft lassen, wogegen Agamemnon einwendet, dass ja schon Laomedon den Apollo und den Neptun, ohne dafür bestraft zu werden, betrogen habe. Aber Menelaus meint, dass sie, so lange sie noch im Besitze ihrer tausend Schiffe wären, überhaupt nicht nöthig hätten die Götter um Hülfe anzuflehen. Erst im äussersten Nothfalle brauchten sie das zu thun, aber vorderhand sei das griechische Heer noch stark. Durch seine eigene (des Menelaus) Rechte werde Paris fallen. — Von Agamemnon befragt antwortet Menelaus, ausser der Rache für den Raub Helena's liege ihm auch die Rache für die Ermordung Achill's am Herzen[1]). Agamemnon glaubt ihm aber nicht und wirft ihm vor, dass es ihm bloss darum zu thun sei, sich für sein eheliches Unglück zu rächen. Menelaus findet letzteres natürlich[2]), worauf sein Bruder in gewaltigen Zorn geräth und beklagt, dass er sein eigen Blut (die Iphigenia) habe opfern müssen und Thetis das ihrige, dass so viele Könige gestorben seien, alles der Helena wegen. Die ihres Sohnes beraubte Thetis werde ewig weinen und die schlaue List des Ithakers beklagen[3]). Endlich sieht sich Menelaus veranlasst zuzugestehen, dass nunmehr nur noch gekämpft werden müsse um Achill zu rächen; die ursprüngliche Ursache des Krieges, der Raub der Helena, könne nicht mehr in Betracht kommen. Als Agamemnon darauf klagend fragt, wer denn aber der

[1]) Agam.: Accendit animos causa Pelidae tuos,
An causa thalami? Men.: Me utraque in bellum trahit.
Das von Villani gegebene *In causa thalami* ist schon des Metrums wegen unannehmbar. Ueberhaupt sind auch andere Stellen, nicht nur dieses Aktes, sehr der Besserung bedürftig. Ich unterziehe mich jedoch der Mühe, sie alle zu corrigiren, nicht, weil bei einer etwaigen Herstellung des Textes doch Schio's Abdruck der vicentiner Hs. zu Rathe gezogen werden müsste.

[2]) Agam.: . . . Te solus urit coniugis raptae dolor.
Men.: Iuste dolet quicumque pro thalamo dolet.

[3]) Anspielung auf die Sage, dass Ulixes durch List den Achilles, trotz der Mädchenkleider, in die ihn Thetis gesteckt, erkannte. S. Statius, Achilleïs II, und vgl. Seneca, Troades 213 f.

Rächer sein und ob Ilios niemals zu Falle kommen werde, weist Menelaus auf den eben eintretenden Calchas hin, der verkünden werde was zu thun sei.

2. Szene. Agamemnon (der bereits in der vorigen Szene betrübt auf den Opfertod Iphigenia's hingewiesen hatte) spricht die Hoffnung aus, dass er nicht auch noch Orestes werde opfern müssen, und fordert Calchas auf zu reden. Dieser sagt, es sei nicht nöthig neues Königsblut auf dem Altar zu vergiessen; Phoebus verkünde, dass der Sohn Achill's die Stelle des Vaters einnehmen solle, denn so verlange es das Schicksal. Dieser Jüngling werde Troja zu Fall bringen. Agamemnon erwidert, Pyrrhus werde kommen, unterdessen sollen aber Klagelieder gesungen werden dass die tausend Schiffe von denselben widerhallen [1]).

Das Lied, welches auf Anordnung Agamemnon's vom Chore der Griechen zum Schlusse des V. Aktes gesungen wird, besteht aus 78 akatalektischen anapästischen Dimetern und zwei darunter gemischten Monometern. Es ist eine Klage um Achill: Welche Trauerfälle führt Fortuna herbei! Stimmt die Klage um Achill an, dass die tausend Schiffe, der Ida und die Luft davon widerhallen. Götter, Menschen, die Bewohner der Unterwelt, alle sollen sie

---

[1]) Im Dares Phrygius steht nichts vom Streite des Agamemnon und Menelaus, aber von ähnlichem Streite und Vorwürfen zwischen den beiden Brüdern, allerdings unter andern Umständen, berichtet (abgesehen von Euripides' Iphigenia in Aulis) Dictys Cretensis II 7. — Auch dass Calchas die hier erwähnte Prophezeiung gemacht habe, ist im prosaischen Dares nicht direkt mitgetheilt, aber der Text, den Loschi vor sich hatte, kam der von Meister XXXV 4—6 in die Varianten versetzten Lesart und der von Dederich in den Text aufgenommenen nahe. Dort muss es nämlich geheissen haben, dass auf Agamemnon's Rath beschlossen worden sei die Götter zu befragen, und dass diese geantwortet hätten, Achill's Sohn werde dem Kriege ein Ende machen. Da habe Agamemnon (und nicht Aiax, s. die Varianten bei Meister, und bei Dederich die Var. von *Sg.*) gesagt, Neoptolemus müsse sofort herbeigeholt werden. Zudem kommt, dass in Iosephus Iscanus' hexametrischer Bearbeitung des Dares, VI 475, Calchas als derjenige genannt ist, welcher die Götter befragte. — An Stelle der Bestattung Achill's und der Leichenfeier für denselben tritt hier nur das Klagelied am Schlusse der Tragödie. In der eben erwähnten hexametrischen Bearbeitung, VI 462 ff., werden die Klagen der Griechen ausdrücklich erwähnt.

hören. Ewig werden die Thränen fliessen, denn Achill ist nicht mehr. Immer werden die Völker Deine Thaten besingen. — Niemals ist Fortuna beständig; auf schnellem Rade dreht sie das Schicksal der Menschen, das unerbittliche. Keiner entgeht dem Tode, auch der mächtigste und der tapferste nicht. Alles was entsteht muss auch vergehen, und wenn der Geist entfliegt so lässt er einen elenden Körper zurück der nichts ist als leichte Erde. Keiner, der geboren, kann seinem Geschicke entgehen. Mit der eiteln Hoffnung legt aber auch die Furcht ab! Das Schicksal beherrscht das Geschlecht der Sterblichen, und am ersten Tage schon ist das Ende bestimmt. Was immer wir thun, steht in den Sternen geschrieben, und der Lauf des Himmels leitet Alles, was in der Welt vorgeht. Sogar Gott selber kann nicht ändern was an das hohe Schicksal geknüpft ist.

3. Verhältniss des Achilles zur Ecerinis und besonders zu Seneca.

Von der Ecerinis Mussato's unterscheidet sich Loschi's Achilles, ganz abgesehen von dem grundverschiedenen Stoffe, wovon bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel die Rede war, und der ganz verschiedenen Auffassung und Behandlungsweise desselben, worüber noch ausführlich gehandelt werden soll, durch eine elegantere und geschmeidigere (aber allerdings nicht so kernige) Sprache, was durch die 75 Jahre, welche die beiden Werke trennen, wohl verständlich ist. Die Fortschritte, die die grössere Vertrautheit mit den römischen Klassikern durch die Bemühungen der Humanisten, und vornehmlich Petrarca's, in der Handhabe der lateinischen Sprache seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts herbeigeführt, kommen bei Loschi's Tragödie recht wohl zur Geltung. Dagegen macht sich ein Einfluss der griechischen Litteratur, deren Sprache Loschi übrigens nie gelernt hat[1]), hier ebenso wenig bemerkbar als in der Ecerinis, denn was wir aus Seneca's Tragödien, aus Dares Phrygius, Dictys Cretensis, Vergil, Ovid, Statius und im

[1]) s. w. u. im Anhang II.

äussersten Falle aus irgend einem Mythographen belegen können, würde man mit Unrecht auf die griechischen Tragiker, Apollodor und Homer zurückführen wollen. Was letzteren anlangt, so bezeugen uns sogar die Briefe Coluccio's an Loschi ganz besimmt, dass dieser die Prosaübersetzungen Leonzio Pilato's erst im Herbst 1389, also höchst wahrscheinlich nach der Abfassung des Achilles, fand und bis dahin die homerischen Epen, geradeso wie sein älterer Freund, nur dem Namen und einer allgemeinen Idee von dem Inhalt nach kannte [1]).

Auch in der Auffassung des Dramas und seiner Ver-

[1]) Dass zu der Zeit, trotz der Uebersetzung Pilato's, die bis dahin, ausser Boccaccio und Petrarca, so gut wie Niemandem, nicht einmal Salutati (s. dessen zweiten Brief an Loschi, vom 21. Juli 1392, bei Schio, Sulla vita etc. S. 155), zu Gesicht gekommen zu sein scheint, Homer noch nicht bekannt war, zeigen gleich die ersten Worte, mit welchen Salutati die Frage einer poetischen Bearbeitung von Pilato's Prosaübersetzung berührt (in seinem ersten Briefe an Loschi, vom 29. September 1389, bei Schio a. O. S. 159): *Sed de labore transferendi, immo tradendi nobis Homerum nec spem exhibes, nec respondes. Iucundissimum, crede mihi, latinae linguae feceris, gloriosumque tibi et patriae, si munere tuo nobis Homerus uatum maximus innotescet.* — Nicht einmal die Ilias Latina des Italicus, auch Pindarus Thebanus genannt (vgl. Dunger, Die Sage vom trojan. Kriege etc. S. 19 f.; Baehrens, Poetae lat. min. vol. III, p. 3 ff.), haben Salutati und Loschi gekannt, denn ersterer erwähnt sie nicht, und hätten sie sie gekannt, so wäre ihnen sicherlich die poetische Bearbeitung der Prosaübersetzung der Odyssee, und nicht der Ilias, als dringender erschienen. Den in diesem Zusammenhange in erster Linie in Betracht kommenden Anfang des zweiten Briefes Coluccio's an Loschi theile ich im Folgenden mit, umsomehr als er von Schio, a. O. S. 155, entstellt ist und Bandini, Catal. cod. lat. III 570 f., nur wenige Worte daraus gibt: *Gaudeo, dilectissime fili, quod postquam habes Homericae translationem Iliados, licet horridam et incultam, cogitaueris ipsam excolere, et heroico carmine diuinum illud opus Latio tradere uelis, ut, quum nobis solo nomine nota sit Ilias Acci ebria ueratro, ut noster Satiricus ait* (Persius I 50 f.), *uel Gn. Matii* (Schio liest: *gener Manlii!*), *cuius est medius ille uersiculus . . . celerissimus aduolat Hector, eiusdem nominis carmen* (s. Priscian VII, p. 334, 19 f. ed. Hertz), *Ennianumque poema . . . . . et alia quaedam quorum obuia sunt in legendo fragmenta, surgat hoc* (so Bandini; Schio liest *homo*) *nostro tempore Ligur nouus, qui non solum uersiculum unum aut plures eripiat Homero, quod gloriosum Maroni fuit etiam inter aemulorum latratus, sed totam Iliadem sibi uindicat faciatque splendidissimo carmine de palliata togatam, immo de exsangui inornataque translatione excultissimum ornatumque poema.*

schiedenheit vom Epos bezeichnet Loschi einen bedeutenden Fortschritt gegenüber Mussato; im Achilles ist der Dialog nicht mehr durch die Erzählung des Dichters unterbrochen, und auch darin ist er weniger mittelalterlich, dass er nicht die christliche Religion und Legende mit der antiken Mythologie durcheinanderwirft, wie dies in der Ecerinis beständig der Fall ist, sondern die Götterlehre und die stoisch-fatalistische Weltauffassung seines altrömischen Vorbildes durchweg rein erhält.

Ist schon Mussato in allen Aeusserlichkeiten ein Nachahmer Seneca's, aber einer der noch ganz auf dem Boden des Mittelalters steht, so steht Loschi auf dem des Humanismus und übertrifft in der Nachahmung seinen Vorgänger so sehr, dass diese schon mehr als Plünderung bezeichnet werden könnte.

Was zunächst die Metra der Chorgesänge anlangt, so sind es, wie auch bei Mussato (s. oben S. 56), ausschliesslich die Seneca geläufigen: Anapästische Dimeter [I ohne Monometer; V mit zwei Monometern], Asklepiaden [II], Sapphici minores mit zwei Adonii [III], Glyconeen [IV], und innerhalb der Akte wendet Loschi ebensowenig lyrische Masse an als Mussato [1]).

Die Tücke der Fortuna, die Macht des Fatums spielen schon bei Mussato eine grosse Rolle [2]), und Loschi ist auch darin seinem Vorgänger treu geblieben, nur werden sie im Achilles mit solcher Unablässigkeit und Eintönigkeit hervorgehoben, die gleichen Bilder, die dafür in Anwendung kommen, kehren in so wenig veränderter Gestalt und in einer durch ihre breitgetretene Ausführlichkeit und Abwechlungslosigkeit so ermüdenden Weise wieder, dass man fast versucht wäre zu glauben, Loschi habe Seneca karrikiren wollen. Allerdings wollte er ihn bloss nachahmen, aber wie alle schlechten Nachahmer hat er die zahlreichen Schwächen seines Vorbildes ins grenzenlose übertrieben.

---

[1]) s. oben S. 53; vgl. übrigens w. u. die Verbesserungen zu dieser Seite und zu Seite 41.

[2]) Da waren sie aber auch durch den abergläubischen Charakter Ezzelin's bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt.

Der 3., der 4. und der 5. Chorgesang haben alle drei die gleichen Gemeinplätze: 1) das Schicksal dreht sich wie ein Rad, ist wandelbar, unerbittlich; alle Menschen müssen sterben. 2) Wer hoch steht ist den Tücken des Schicksals mehr ausgesetzt als der Niedrige, wobei denn im 4. Gesang natürlich als warnende Beispiele Icarus und Phaëthon nicht fehlen dürfen, wie ja im 2. Chorgesang des Herc. Oet.: Phaëthon, Daedalus und Icarus (v. 675 ff.), im 4. Chorgesang des Oedipus: Icarus und Daedalus (v. 892 ff.) und im 3. Chorgesang der Medea: Phaëthon (v. 599 ff.) als Beispiele angeführt werden. Für diese beiden Gemeinplätze sind bereits bei Besprechung Mussato's zahlreiche Belege aus Seneca gegeben. Im Achilles kommt noch 3) hinzu, dass selbst Juppiter nichts über das Schicksal vermöge, ein Gedanke der, ebenfalls dem Seneca entlehnt, sowohl im 3. als im 5. Chorgesang eine Rolle spielt. Im dritten zwar ist er nur angedeutet durch die Verse:

> Siue Fortuna regimur rotanti,
> Siue tu mundum, Genitor, gubernas,
> Ista lex orbi datur aequa nostro,

im 5. aber tritt er viel entschiedener hervor, wie ich gleich zeigen werde. Vorher will ich noch in Bezug auf den 4. Chorgesang hervorheben, dass er, abgesehen von den bereits unter 1) und 2) angegebenen Gemeinplätzen, theilweise dem 3. Chorgesang des Thyestes (aber nicht im Versmasse, das im Thyestes aus Sapph. min. besteht) nachgeähmt ist. Wie es bei Loschi heisst, dass auf den Tag die Nacht, auf Regen Sonnenschein, auf die Sonne der Abendstern, auf Licht Dunkelheit, auf die Heiterkeit die Trauer folge, so heisst es im 3. Chorgesang des Thyestes dass, wie auf den Krieg der Friede folge, so auf dem Meere dem Sturme die Windstille, so auf den Schmerz die Freude; in einem Augenblick werde das Niedrige hoch (v. 573—598). Ferner aber finden sich in diesem 4. Chorgesange des Achilles die Gedanken wieder, die, wie an vielen andern Stellen, so besonders auch in den Worten, die Thyestes an seinen Sohn Tantalus spricht, enthalten sind (Thyestes 446 ff.). Ich theile die beiden Stellen hier neben einander mit:

Achilles, 4. Chorgesang.[1])
Sit quisquis cupiat potens
Aula magnus et inclita,
Et fortes acies ducum
Sublimisque tumens regat:
Plebeius satis est mihi
Cultus, me teneat casa.
Est felix locus infimus.
In disco[2]) tenui cibus
Secure capitur. Quies
Me parui foueat laris.
. . . .

. . . .
Paucos sicca duces trahit
Mors ad uincula Tartari.
Uiuit sancta fides procul
Semper limine regio[3]).

Thyestes v. 446 *ff.*
Mihi crede, falsis magna nominibus placent,
Frustra timentur dura. Dum excelsus steti,
Numquam pauere destiti atque ipsum mei
Ferrum timere lateris. O quantum bonum est
Obstare nulli, capere securas dapes
Humi iacentem! Scelera non intrant casas,
Tutusque mensa capitur angusta cibus;
Uenenum in auro bibitur — expertus loquor:
Malam bonae praeferre fortunam licet.
. . . .
Sed non timemur, tuta sine telo est domus
Rebusque paruis magna praestatur quies.
Vgl. Agamemnon 79 *ff.*:
Iura pudorque
Et coniugii sacrata fides
Fugiunt aulas; sequitur tristis
Sanguinolenta Bellona manu *etc.*
und unzählige andere Stellen[3]).

---

[1]) Zu vergleichen ist damit auch Thyestes 391 ff. (im gleichen Versmasse):
Stet quicumque uolet potens
Aulae culmine lubrico:
Me dulcis saturet quies;
Obscuro positus loco
Leni perfruor otio,
. . . .
. . . .
Plebeius moriar senex.
(Diese Verse sind bereits von W. Braun, Die Tragödie Octavia und die Zeit ihrer Entstehung, Kiel 1863, S. 62, zum Vergleiche herbeigezogen; a. O. S. 60—65 sind nämlich Seneca's Troerinnen und einzelne Scenen und Verse der Octavia mit dem Achilles verglichen, worauf, um nicht alles dort bereits angeführte wiederholen zu müssen, verwiesen sei.)
Vgl. auch Octavia 895 *ff.*: . . . . Bene paupertas
Humili tecto contenta latet:
Quatiunt altas saepe procellae
Aut euertit fortuna domos.

Auch Horaz, Epist. I 10, 32 f. könnte man hier zum Vergleiche herbeiziehen, doch ist die Nachahmung Horazens bei Seneca bereits von Zingerle u. a. hervorgehoben (s. A. Pais, Il Teatro di L. A. Seneca, Torino 1890, S. 15 Anm.; 70. 98 etc.) und kann uns für unsere Zwecke gleichgültig sein.

[2]) Vgl. die Anmerkung Villani's zu diesem Verse.

[3]) Ganz ähnliche Stellen finden sich wiederholt bei Mussato, so in der 1. Epistel, im 1. Chorgesange der Ecerinis u. s. w., wozu ich bereits reichliche Belege aus Seneca's Tragödien beigebracht habe (s. o. S. 32 Anm. 2 und S. 55). Wenn solche Stellen bei den beiden Renaissancetragikern auch

Geradezu unglaubliches leistet in Bezug auf Nachahmung der 5. Chorgesang des Achilles. Er ist, sowohl im Inhalte als im Metrum, theilweise eine ganz getreue Copie des Chorgesanges innerhalb des 5. Aktes des Oedipus.

5. *Chorgesang des Achilles.*	*Oedipus* 980.
. . . . . . Numquam stabilis	Fatis agimur: cedite fatis;
Fortuna iaces; rota praecipiti	*Thyestes* 617 *f.*
Humana uehit cursu fata.	. . . . . prohibetque Clotho
. . . .	Stare Fortunam, rotat omne fatum.
Tu quae Stygias incolis umbras	*Oedipus* 981 *f.*
Saeua sororum grauiore manu	Non sollicitae possunt curae
Stamina uersans, impia cuius	Mutare rati stamina fusi
Dextera frangit quidquid Clotho	*Oedipus* 985 *f.*
Lachesisque gerit, uertis nimium	(*vgl. auch oben Thyestes* 617 *f.*)
Fata uirorum properante colo.	Seruatque suae decreta colus
	Lachesis nulla reuoluta manu.
	Herc. fur. 868 *ff.*
	Omnis haec magnis uaga turba terris
Cunctos recipit cymba Charontis,	Ibit ad manes facietque inerti
Uertere cursum nullique licet.	Uela Cocyto: tibi crescit omne *etc.*
. . . .	*Oedipus* 987.
Nullique suum uitare licet	Omnia secto tramite uadunt . . .
Quem fata diem summa dederunt[1]).	991—84:
	It cuique ratus prece non ulla
Ponite uanas spes solliciti,	Mobilis ordo: multis ispsum
Ponite timidi simul atque metus[2]).	Metuisse nocet, multi ad fatum
Fata gubernant mortale genus,	Uenere suum dum fata timent.

---

auf Seneca zurückgehen, so dürfte doch die vielfache Uebereinstimmung in den Wendungen und Sentenzen, die sie hauptsächlich nachahmen, nicht bloss auf die Richtung des Zeitgeistes zurückzuführen, sondern ein Anhaltspunkt mehr dafür sein, dass Loschi auch Mussato genau kannte.

[1]) Braun a. O. S. 62 vergleicht mit diesem Gesange des Achilles bloss v. 924 ff. der Octavia:

> Regitur fatis motale genus,
> Nec sibi quisquam spondere potest
> Firmum et stabile . . . . .
> Per quae casus uoluit uarios
> Semper nobis metuenda dies;

er hätte aber theils ebenso gut, theils besser, eine Reihe anderer ähnlicher Stellen aus senecaischen Tragödien anführen können; s. hier oben und S. 55 f. bei Anlass der Ecerinis, wo auch diese Stelle der Octavia citirt ist. Vgl. dazu wieder das zu Anm. 3 der vorigen Seite gesagte.

[2]) Vgl. auch Troades 399: *spem ponant auidi, solliciti metum,* welche Stelle sicher Loschi neben derjenigen aus dem Oedipus vorgeschwebt hat.

	983 *f.*:
	Quidquid patimur, mortale genus,
	Quidquid facimus uenit ex alto
	988:
Et prima dies ultima nouit[1]).	Primusque dies dedit extremum.
	Troades 386—90:
	Quo bis sena uolant sidera turbine,
Quidquid gerimus sidera noluunt,	Quo cursu properat noluere saecula
Cursusque Poli mundana regunt.	Astrorum dominus, ...
	Hoc omnes petimus fata . . . .
	Oedipus 989 *f.*:
Non ipse Deus mutare potest	Non illa Deo uertisse licet
Quidquid fatis nectitur altis.	Quae nexa suis currunt causis.

Aber ausserdem sind in diesem 5. Chorgesange des Achilles noch andere senecaische Chorlieder nachgeahmt. So ist die Sentenz, dass Alles, was entsteht, vergehen müsse und dass, wenn der Geist den Körper verlasse, nichts von diesem übrig bleibe, offenbar dem 2. Chorgesang der Troerinnen entnommen, welchen wir bereits oben an verschiedenen Stellen ausgebeutet sahen. Es mögen hier wieder die charakteristischsten Theile nebeneinander aufgeführt werden:

Achilles, 5. *Chorgesang*:	*Troades* 382 *ff.*:
O Mors cuius sorbet hiatus	Quidquid sol oriens, quidquid et occidens
Quidquid Phoebi gignit et auget	Nouit, caeruleis Oceanus fretis
Calor[2]), auxilio, Neptune, tuo,	Quidquid bis ueniens et fugiens lauat,
Quidquid Genitor[3]) naribus efflat.	Aetas Pegaseo corripiet gradu.
Heu! quot properas, metuenda, modis?	390 *ff.* . . . . . nec amplius,

[1]) Aehnlich auch Herc. fur. 874:

Prima quae uitam dedit hora, carpit.

[2]) Vgl. auch Herc. fur. 870 ff.:

. . . . . tibi crescit omne,
et quod occasus uidet et quod ortus
. . . . . tibi, Mors, paramur.

[3]) Der Text von *M* hat: *Quidquid Iouem naribus efflat.* Ich gebe zu dass *Genitor* eine starke Aenderung ist, jedenfalls aber kann das überlieferte, an welchem Villani nur den Jambus an zweiter Stelle zu tadeln weiss, unmöglich stehen bleiben. *Iuppiter* für *Iouem* einzusetzen, würde den Vers nicht weniger zerstören; ich entschloss mich also für *Genitor*, was Loschi wiederholt für Juppiter setzt. Interessant wäre es hier wieder zu wissen, was die vicentiner Hs. bietet.

Quid, cum uacuas liber in auras	Iuratos superis qui tetigit lacus,
Spiritus intrat miserumque sinit [1])	Usquam est; ut calidis fumus ab ignibus
Funere truncum, corpus remanet	Vanescit, spatium per breue sordidus,
Nisi terra leuis? [2])	Ut nubes, grauidas quas modo uidimus,
	Arctoi Boreae dissicit impetus:
	Sic hic, quo regimur, spiritus effluet.
	Post mortem nihil est . . . . .

Schliesslich ist der ganze 5. Chorgesang als Klagegesang um Achill dem Klagegesang um Troja, Hektor und Priamus nachgeahmt, den Hecuba und der Chor zu Anfang von Seneca's Troerinnen abwechselnd singen. Wie hier Agamemnon, so fordert dort Hecuba auf, das Klagelied anzustimmen, nur mit dem Unterschiede, dass Agamemnon sich nicht an demselben betheiligt.

Darauf singt der Chor im 5. Chorgesange des Achilles:

	Vgl. Troades:
Lugere decet fortem Achillem [3]).	98: Hectora flemus.
	. . . .
Feriant planctus mille carinas,	108: Rhoetea sonent litora planctu
Sonet Idaeis uox nostra iugis.	(65 *f.* . . . . iamdudum sonet
	Fatalis Ide . . . . .)
Reddere fletus non satis Echo est.	109 *ff.* Habitansque cauis montibus Echo
	. . . . totos reddat
Findant gemitus aethera nostri,	Troiae gemitus: audiat omnis
Capiant gemini maesta Tonantes	Pontus et aether. Saeuite manus,
Uerbera, planctu feriente Chaos.	Pulsu pectus tundite uasto.

So bleiben denn in diesem Chorgesange kaum 20 Verse, in denen Seneca nicht direkt geplündert ist.

---

[1]) Vgl. auch Troades 376 ff.:

Non prodest animam tradere funeri,
Sed restat miseris uiuere longius?
An toti morimur nullaque pars manet
Nostri, cum profugo spiritus halitu
Immixtus nebulis cessit in aera
Et nudum tetigit subdita fax latus?

[2]) Schon im ersten Akt sagt Paris zu seiner Mutter:

Mortale quidquid corpus ad letum trahit,
Haud parcit animae, uita cum refugit nihil
Est, umbra. Miseros ignifer postquam rogus
Consumpsit ardens, spiritus moritur simul.

[3]) So ist allerdings der Vers unrichtig. Der Text hat: *Lugere decet fortis Achille.*

Der 1. Chorgesang des Achilles, der eine Anrufung der Götter enthält, hat naturgemäss viele Vorbilder und ist also auch nichts originelles.

Der 2. Chorgesang endlich, der die Allgewalt der Liebe besingt, ist, zwar in verschiedenem Metrum, dem 1. Chorliede in Seneca's Phaedra, v. 274–357, nachgeahmt. Die Macht Amor's ist im Gespräche zwischen Seneca und Nero (Octavia 553 ff.), wenn auch von ersterem als Einbildung der Menschheit hingestellt, ebenfalls berührt. Dass Loschi auch daraus Nutzen gezogen, zeigt der Anfang des betr. 2. Gesanges seiner Tragödie:

> Armatus gemina feruet arundine
> Uulcano genitus, cui Uenus est parens,

womit Octavia 558 ff. zu vergleichen ist:

> [mortalis error (Amorem)] armat et telis manus
> Arcuque sacras, instruit saeua face
> Genitumque credit Uenere, Uulcano satum.

Phaedra 274 ff. ist bloss die Mutter genannt:

> Diua non miti generata ponto
> Quam uocat matrem geminus Cupido,
> Impotens flammis simul et sagittis *etc.*

Auch der Chorgesang v. 806–19 der Octavia hat die Allgewalt der Liebe zum Gegenstande.

Was die übrigen Theile der Tragödie anlangt, so findet sich in denselben ebenfalls so gut wie kein eigener Gedanke des vicentinischen Dichters. Wir haben zwar gesehen, dass er die gar zu dürre und knappe Erzählung des Dares durch einige nebensächliche Episoden erweiterte, in allen diesen Zuthaten aber ahmt er die Tragödien Seneca's nach. So haben Hecuba's Traume und der darin vorkommenden Erscheinung von Hector und Troilus im ersten Akte offenbar zunächst die Erscheinung Achill's in den Troerinnen und sodann auch der Traum Andromache's in derselben Tragödie und vielleicht derjenige Popaea's in der Octavia als Vorbilder gedient. Paris' Einwand, dass die Unterwelt, wie man sie sich vorstelle, eine leere Fabel sei, ist wieder aus dem zweiten Chorgesang der Troerinnen (v. 371 ff.), den wir bereits für das Chorlied nach dem fünften Akt in Contribution gesetzt sahen, entlehnt. Dabei ist die

Schilderung der Unterwelt nach der Einbildung des menschlichen Irrglaubens (mit Tantalus, Sisyphus, Ixion, Tityos, den Furien, Cerberus, Charon), die Paris gibt, dem Berichte des Herc. fur. (750 ff.)[1]) entnommen, und ausserdem spielen diese Mythen, wie die von Icarus und Phaethon, in fast allen Tragödien eine Rolle, z. B. noch einmal im Herc. fur. 976 ff., Medea 740 ff., Phaedra 1227 ff., Agamemnon 12 ff., Thyestes 1 ff., 806 ff., Herc. Oet. 942 ff., 1001 ff., 1061 ff., Octavia 619 ff.[2]). Paris' weitere Bemerkung, dass die Schatten entweder fröhlich in den Elysischen Gefilden wohnen, oder, die schuldigen, traurig an den Ufern der Styx, ist wieder dem Herc. fur. entnommen:

Achilles, I. Akt.	*Herc. fur.* 735 *ff.:*
Umbris quae uita corpore extincto datur,	Quod quisque fecit, patitur; auctorem scelus
Aut laeta campos quaerit Elysios statim,	Repetit suoque premitur exemplo nocens:
. . . .	Uidi cruentos carcere includi duces
Aut Stygia quaerit protinus tristis loca.	*etc.* . . . .
	. . . . . Quisquis est placide potens
	Dominusque uitae seruat innocuas manus
	. . . .
	. . . . . . uel caelum petit,
	Uel laeta felix nemoris Elysii loca . . . .

Als darauf Paris der Hecuba räth, sie solle doch lieber dem Achill ihre Tochter Polyxena wirklich zur Frau geben, damit so der Friede zwischen beiden Völkern herbeigeführt werde, weist die Mutter diesen Vorschlag mit fast ebendenselben entrüsteten Worten zurück, wie Megara den Heirathsantrag des Lycus: Alles könne eher geschehen als das!

---

[1]) Eine Stelle daraus, in Bezug auf den Cerberus, ist weiter unten im Anhang II verglichen.

[2]) Vgl. Wilh. Braun a. O. 17; ib. 64 ist die Stelle gegen Ende dieses Dialogs zwischen Hecuba und Paris, wo es heisst, dass Verrath den Königen nicht zieme u. s. w. (s. oben S. 111) mit Octavia 454 ff. verglichen. — Einiges daraus erinnert auch an die Scene zwischen Atreus und dem Satelles zu Anfang des 2. Aktes des Thyestes v. 204 ff.

Achilles, I. Akt.	*Herc. fur.* 372 *f.*
. . . . Uirgo pollutas manus	Egone ut parentis sanguine aspersam manum
Fratrum cruore sordido tactu feret?	
. . . .	Fratrumque gemina caede contingam? Prius
. . . . . Ante sublimes reget	[*Thyestes* 476 *ff.*:
Noctiuaga currus Numinis clari soror,	. . . . . aetherias prius
Triuiaeque Phoebus, feruido seges mari	Perfundet Arctos pontus et Siculi rapax
Nascetur, Arctos pontus asperget, rates	Consistet aestus unda et Ionio seges
	Matura pelago surget et lucem dabit
	Nox atra terris, ante cum flammis aquae,
	Cum morte uita, cum mari uentus fidem
	Foedusque iungent.]
	Herc. fur.
Fessas Charybdis ore placato trahet	376. Et Scylla Siculum iunget Ausonio latus,
Et Scylla, mites sentient agni lupos,	
Tigres iuuenci, flamma iungetur mari [1]),	375. Pax ante fida niuibus et flammis erit
Occasus orbi lucidum mittet diem,	374. Extinguet ortus, referet occasus diem,
Ortusque merget, Xanthus ad fontem retro	377 *f.* Priusque multo uicibus alternis fugax
Labetur unda sanguinem uarium gerens,	Euripus unda stabit Euboica piger.
Fidemque caeli Phoebus agnoscet, manus	*und vgl. auch Herc. Oet.* 335 *ff.*:
	. . . . ante ab occasu dies
Perfracta iunget fila, quam toro sinam	Nascetur, Indos ante glacialis polus
Iungi Pelasgo sanguinem clarae domus.	Scythasue tepida Phoebus inficiet rota
	etc., und ib. 280 *f.*:
	Non flamma cursus pariter et torrens feret
	Et ursa pontum sicca caeruleum bibet.

Die darauffolgenden kurzen Reden und Gegenreden zwischen Paris und Hecuba sind ganz im Stil der alten Tragödie, und das gleiche gilt natürlich von den verschiedenen ähnlichen Stellen, die sich noch im Achilles finden.

Der den zweiten Akt eröffnende Monolog Achill's über die Allgewalt der Liebe geht auf dieselben Quellen zurück, wie der diesen Akt beschliessende Chorgesang[2]). Im dritten Akte ist die Verzückungsszene der Cassandra, ihre unheilverkündenden Prophezeiungen, ihr Umfallen und ihr Wieder-

[1]) Vgl. zu diesem, den drei vorhergehenden und den beiden folgenden Versen ganz besonders auch Octavia 86 f. und 222 ff. (s. Braun a. O. 63 f.).

[2]) s. oben S. 130.

aufrichten durch die Dienerinnen genau der entsprechenden Szene in Seneca's Agamemnon nachgebildet. Der vierte Akt mit seiner Botenszene ist genau das, was alle Botenszenen bei Seneca sind, und dabei ist der Gedanke von der Allgewalt der Liebe hier zum dritten Male in Contribution gesetzt[1]). Die den fünften Akt eröffnende Klage Agamemnon's um Achill und über die Ungerechtigkeit der Götter und des Schicksals erinnert an die Klagen Hecuba's um Hector und Priamus, mit welchen die Troerinnen eröffnet werden und auf welche dann der Klagegesang zwischen ihr und dem Chore folgt, entsprechend dem Schlussliede des fünften Aktes im Achilles. Die Aufforderung an die Götter, welche Agamemnon seinen Klagen anschliesst, sie möchten Rache für die Frevelthat nehmen, erinnert naturgemäss an zahlreiche ähnliche Aufforderungen bei Seneca (z. B. der Medea, des Theseus in der Phaedra, der Deianira im Herc. Oet., des Thyestes am Schlusse der gleichnamigen Tragödie, der Octavia v. 245 ff.[2]) etc.).

Bezüglich des auf Agamemnon's Monolog folgenden heftigen Wortgezänkes zwischen diesem und Menelaus würde man zunächst an den Wortstreit zwischen eben den beiden in Euripides' Iphigenia in Aulis denken wollen. Mit Unrecht, denn der ganze Verlauf des Zankes und der Ausgang desselben sind verschieden. Ich habe bereits in der Inhaltsangabe bemerkt, dass im Dictys Cretensis II 7 erzählt ist, dass Agamemnon in heftigen Worten seinem Bruder vorgeworfen habe, er sei Schuld daran, dass er seine Tochter Iphigenia habe opfern müssen. Diese Thatsache benutzend hat nun Loschi den Streit selber vollständig demjenigen nachgebildet, der im zweiten Akte der Troerinnen zwischen Pyrrhus und Agamemnon ausbricht. Wie dort (v. 351 ff.) Achill's Sohn und der oberste Griechenfürst sich schliesslich dahin einigen, Calchas zu befragen, der auch

[1]) Auch sonst fehlt es in diesem Botenberichte nicht an einzelnen Versen, die stark an Seneca erinnern; vgl. z. B. die Vorwürfe des sterbenden Achill an die Troer (oben S. 117) mit Thyestes 1024 f.; den letzten Vers des Botenberichts (oben S. 118) mit Thyestes 215 f.

[2]) Diese letzte Stelle ist bereits von W. Braun a. O. S. 65 zum Vergleiche herbeigezogen.

sofort erscheint und den göttlichen Rathsprüchen gemäss angibt, was zu thun sei, geradeso endet im fünften Akte des Achilles der Wortkampf zwischen Menelaus und seinem Bruder.

Auch darin hat Loschi die Fehler Seneca's übertrieben, dass er jeden Akt, mit Ausnahme des vierten, der die unvermeidliche Botenszene enthält, mit einem Monologe anfängt. Genau so wie z. B. im Thyestes, spricht der Chor niemals im Innern der Akte, ausgenommen wieder den vierten, in welchem er in der bekannten Weise den Boten mit Aufforderungen zu erzählen u. s. w. unterbricht. Niemals befinden sich mehr als drei sprechende Personen auf der Bühne.

In Bezug auf die Einheit der Zeit scheint das Stück auch Seneca nachgeahmt zu sein; wenigstens ist es möglich die Handlung mit einigem guten Willen in einem Tage unterzubringen und nirgends ist eine Andeutung darüber zu finden, dass unterdessen ein Tag, eine Nacht oder mehr verstrichen sei. Im Gegentheil wissen wir bestimmt, dass der Botenbericht des vierten Aktes am Tage der Ermordung Achill's erstattet ist, woraus mit Nothwendigkeit folgt, dass der zweite, dritte und vierte Akt am selben Tage spielen; und da der erste Akt damit schliesst, dass Paris augenblicklich einen Boten an Achill abzusenden verspricht, so muss für denselben ebenfalls der gleiche Tag angesetzt werden; für den fünften Akt aber einen neuen Tag eintreten zu lassen, liegt nicht der geringste Grund vor. Bei Dares dagegen umfasst die Handlung mindestens drei Tage: 1. Tag. Racheplan der Hecuba und Berathung mit Paris; in der folgenden Nacht werden die stärksten des Heeres im Tempel Apoll's aufgestellt. 2. Tag. Sendung des Boten an Achill, der erklärt, sich am nächsten Tage in den Apollotempel begeben zu wollen. 3. Tag. Erscheinen Achill's im Tempel und seine Ermordung[1]). Wann die von Loschi im fünften Akt geschilderte Berathung,

[1]) Diese genauen Zeitangaben fehlen allerdings in der hexametrischen Bearbeitung des Iosephus Iscanus. Nichts deutet aber an, dass Loschi dieses damals verschollene Gedicht kannte (auf die Kleinigkeiten, die ich ob. S. 121 Anmerkung zum Vergleiche herbeizog, musste Loschi selber kommen, schon

deren Ausgang die Herbeiholung des Neoptolemus war, stattfand, gibt Dares nicht genau an; da sie aber nach der Leichenfeier für Achill und Antilochus erfolgte, so kann man sie, wenn ja auch die Leiche am Tage der Ermordung selbst an die Griechen ausgeliefert worden war, erst verschiedene Tage nach dem Morde ansetzen. Gerade dadurch, dass Loschi sich um Achill's Leiche und ihre Bestattung gar nicht weiter kümmerte, sondern letztere durch einen Klagegesang ersetzte, der erst nach der Berathung stattfindet und den Schlussgesang der ganzen Tragödie bildet, wurde es möglich, die ganze Handlung auf einen Tag zu beschränken.

Scheint es mir nun angesichts all dieser Umstände einerseits schwer zu bestreiten, dass Loschi aus einer bestimmten Absicht seinen Stoff auf einen Tag reduzirt habe, so scheint mir doch andererseits in keiner Weise daraus zu folgen, dass unser Dichter die Poetik des Aristoteles gekannt habe. Jedenfalls nicht im Original, denn erstens konnte er kein Griechisch, und dann gehörten damals griechische Handschriften gewisser Bücher des Stagiriten, wie z. B. der Problemata und wohl auch der Poetik, zu den grössten Seltenheiten. Nun ist letztere allerdings, zwar in sehr gekürzter Form, bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts von Hermann Alemannus aus dem Arabischen des Averroës ins Lateinische übersetzt worden[1]). Wir haben aber nicht die geringsten Anhaltspunkte dafür, dass diese Uebersetzung im 14. Jahrhundert in Italien bekannt gewesen wäre, und hätte sie Loschi gelesen, so wäre doch anzunehmen, dass er dann etwas sorgfältiger mit der Einheit der Handlung umgegangen wäre, die in seiner Tragödie keineswegs existirt, da Achill bereits während des 2. Chorgesanges ermordet wird und von da an nur noch

aus den Seite 133 f. und auf dieser Seite angegebenen Gründen), dagegen ist es zweifellos, dass der alte Dares ihm vorlag.

[1]) s. A. Jourdain, Recherches critiques sur l'âge et sur l'origine des traductions latines d'Aristote, nouv. éd. Paris 1843, S. 138 ff. und passim; F. Wüstenfeld, Die Uebersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI. Jahrhundert, Göttingen 1877 (aus Abhandl. der Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen Bd. XXII), S. 91 ff.

die endliche Eroberung von Troja, die ja Calchas auch prophezeit, in Betracht kommen kann. Ferner hätte Loschi aus der Poetik des Aristoteles ersehen, dass auf die Exodos, welche dem 5. Akte entspricht, kein Chorgesang mehr folge[1]), und es wäre ihm dann wohl auch aufgefallen, dass bei Seneca in der That der 5. Akt, ausser im Herc. Oet., der in dieser Form nicht einmal von ihm ist, nie durch einen Chorgesang geschlossen wird, was einen so sklavischen Nachahmer gewiss veranlasst hätte, auch seinerseits keinen Chorgesang an den Schluss der Tragödie zu setzen. Der Hauptgrund ist aber der, dass wir zu Ende des 14. Jahrhunderts noch keine Spur von einer Bekanntschaft mit Aristoteles' Poetik, wenn auch nur in lateinischer Uebersetzung, finden. Im Gegentheil scheint sie eines der Bücher des Stagiriten gewesen zu sein, die am spätesten die Aufmerksamkeit der italienischen Humanisten auf sich zogen; seine logischen, seine ethischen, seine naturwissenschaftlichen Schriften waren schon längst wieder der Gegenstand des allgemeinsten Interesses, wo wir von der Poetik noch nichts hören[2]). Desshalb glaube ich auch nicht, dass Loschi indirekt, vielleicht durch Commentare eines gelehrten Lehrers, wie solche damals in den Aufzeichnungen der Schüler wohl kursirten, von der Bemerkung des Aristoteles über die Dauer der Tragödie gewusst habe, sondern, vorausgesetzt dass Loschi die Einheit der Zeit mit Absicht einhielt, scheint es mir am wahrscheinlichsten, dass er dieses einfach in Nachahmung Seneca's gethan[3]).

[1]) Poetik 1452[b], c. 12.

[2]) Die Rhetorik war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon wiederholt aus dem Griechischen übersetzt worden, die Poetik aber erst gegen Ende dieses Jahrhunderts von Giorgio Valla (gedruckt Venedig 1498; ibid. 1481 war die Uebersetzung der Rhetorik und Poetik von Hermann Alemannus aus dem Arabischen erschienen). Sämmtliche Hss. der Poetik, ausser einer Pariser Hs. vom Anfang des XI. Jahrh., sind frühestens aus dem 15. Jahrh.; uud der älteste griechische Druck dieses Werkes ist vom Jahre 1568. Die erste Spur eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung finde ich im Jahre 1493, doch davon an einem andern Orte.

[3]) Seneca hält in allen seinen Tragödien die Einheit der Zeit fest. Im Herc. fur. dürfte die Zeit der Handlung derjenigen der Aufführung, resp. Deklamation, entsprechen; in der Phaedra und den Troades geht sie nur

Während nun, wie wir gesehen haben, die Handlung des Achilles auf einen Tag beschränkt zu sein scheint, so ist die Ortseinheit, die Seneca doch ebenso streng wahrt[1])

wenig über diese hinaus; in der Medea, im Oedipus, im Agamemnon begreift die Handlung kaum einen Tag, etwa 10—12 Stunden, von Morgens oder von Morgengrauen bis zum Nachmittage. Nur der Thyestes macht erhebliche Schwierigkeiten (vgl. Lessing's sämmtl. Schriften ed. Lachmann IV, Berl. 1838, S. 284 ff.), dass jedoch auch dieser, nach des Dichters Sinne, nicht mehr als einen Tag umfassen darf, zeigen deutlich die Worte der Furia an den Schatten des Tantalus (v. 62 ff.):

non noui sceleris tibi
Conuiua uenies. Liberum dedimus diem
Tuamque ad istas soluimus mensas famem:
Ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor
Spectante te potetur.

Was den Herc. Oet. anlangt, so begreift er eine ganze Reihe von Tagen, oder gar Wochen; doch scheint es, dass Seneca hier nur einzelne, unzusammenhängende, zur Deklamation bestimmte Scenen, wie die der Phoenissae, geschrieben habe, welche dann ein späterer einfach aneinandergereiht und mit einer Fortsetzung versehen hat (s. Leo, L. A. Senecae Tragoediae I S. 69 ff., 77 und 81 f.). In der Octavia endlich, die nicht von Seneca, sondern von einem etwas späteren Dichter ist, dauert die Handlung mindestens 3 Tage und 2 Nächte (vgl. W. Braun, a. O. S. 11), und zwar ist zu bemerken, dass in der Tragödie selber darauf hingewiesen ist, z. B. dadurch, dass gesagt wird, für den morgigen Tag stehe ein Ereigniss bevor, das denn auch wirklich in einem spätern Akte eintritt. So erklärt Nero v. 592 seine Hochzeit mit Poppaea solle am nächsten Tage stattfinden. Im 3. Akte erfahren wir, dass er am Tage der Hochzeit (v. 646 ff., 669 ff.), und im 4. Akte, dass er am Tage nach der Hochzeit (v. 693 ff., 714 ff.) spielt. Dadurch unterscheidet sich die Octavia gewaltig von denjenigen griechischen Tragödien, deren Handlung in Wirklichkeit mehr als einen Tag in Anspruch genommen hätte (Agamemnon, Trachinierinnen, des Euripides Supplices, Elektra und Andromache), indem in diesen doch immer der Schein der „Einerleiheit der vorgestellten und wirklichen Zeit", „die scheinbare Stätigkeit der Zeit" gewahrt ist (s. Aug. W. v. Schlegel's XVIII. Vorlesung über dram. Kunst und Litt., sämmtl. Werke ed. Böcking VI 26).

[1]) Die Ortseinheit ist bei Seneca immer eingehalten, doch begreift die Szene bei ihm einen grösseren Raum als dies gewöhnlich in unserm Theater der Fall ist. Sie stellt stets einen Platz vor einem oder mehreren Gebäuden dar; meistens ist es die Umgebung eines Königspalastes nebst Altar. So kommt es, dass die Personen, ohne Szenenwechsel, auch auf dem Dache des Hauses erscheinen können (Medea), und da ferner im alten Theater durch eine besondere Vorrichtung (Ekkyklema oder Exostra) auch das Innere des Hauses sichtbar gemacht werden konnte, so erlaubt sich Seneca einigemal einen Theil der Handlung auch darin vorgehen zu lassen (Phaedra, Thyestes, in welch letzterem übrigens die Dekoration auch noch einen Theil der Stadt

wie die Einheit der Zeit, in unserer Tragödie arg verletzt. Der erste Akt spielt nämlich vor dem Königspalaste zu Troja, und ebenso der dritte Akt, der zweite, vierte und fünfte aber ausserhalb Troja's, im Lager der Griechen. Dieser Umstand ist der Verlegenheit des Dichters zuzuschreiben, der uns einerseits die in seiner Quelle berichtete Szene zwischen Hecuba und Paris, die der Anlass zu allem folgenden wird, andererseits aber auch die Gesinnung Achill's, seine Ueberredung durch den Boten, und schliesslich die Trauer um den Peliden und die daran sich schliessende Prophezeiung des Calchas, die das Ende des trojanischen Krieges in naher Zukunft voraussehen lässt, vorführen wollte und dies alles nicht anders einzurichten verstand. Eine recht bedenkliche Folge dieses Nothbehelfes ist die, dass wir nun zwei Chöre von entgegengesetzter Gesinnung erhalten, nämlich einen Chor von Trojanern, der im ersten und dritten Akte innerhalb der Mauern des belagerten Troja's singt, und einen Chor, der im zweiten, vierten und fünften Akte, ausserhalb Troja's, im Lager der belagernden Griechen auftritt und aus griechischen Kriegern besteht. Dieses Verhältniss zeigt uns auf das deutlichste, dass Loschi gar keinen Begriff davon hatte, welches im alten Theater die Voraussetzungen für den Chor waren, nämlich dass derselbe mit Schluss des Prologs (= erster Akt) auftritt und von da an bis zum Ende des Stücks anwesend bleibt [1]).

andeuten musste, s. v. 404 ff.), wie das ja auch im griechischen Theater geschah. Etwas complicirter ist die Szene der Troerinnen: unmittelbar vor Troja, bei den Zelten der Griechen; auf der einen Seite die kriegsgefangenen Troerinnen, daneben das Grabmal Hektor's. — Der Ort wechselt nur im Herc. Oet., welcher ja, wie gesagt, in der uns überlieferten Form nicht von Seneca beabsichtigt war, indem der 1. Akt in Oechalia, die andern in Trachin vor dem Palaste der Deianira spielen (s. Leo a. O. I, S. 81 f.). In der Octavia wechselt der Ort ebenfalls; während die übrigen Akte vor dem Palatium (oder gar auch noch in verschiedenen Theilen, Vorzimmern oder Vorhallen desselben) vor sich zu gehen scheinen, so spielt die zweite Hälfte des 5. Aktes wenn nicht am Meeresstrande, so doch am Ufer des Tiber (vgl. dazu w. u. S. 145).

[1]) Die wenigen Ausnahmen bei Aischylos, wo der Chor gleich von Anfang an da ist und somit der Prolog fehlt (Perser, Hiketides), können hier nicht in Betracht kommen. Noch viel gleichgültiger ist es natürlich für unsern Fall, dass die Parodos des Chores einigemal durch einen Wechselgesang

Dies ist auch durchweg noch bei Seneca der Fall, aber da der Chor bei ihm so selten während des Aktes redet (im ganzen Hercules furens nach fast allen Ueberlieferungen gar nicht[1]), in der Medea nur in der ersten Szene des fünften Aktes, im Thyestes nur während des vierten Aktes etc.), und die wenigen Stellen, an welchen er spricht, in den mangelhaften Texten, die dem Mittelalter meist zu Gebote standen, dadurch, dass sie zum Theil Bühnenpersonen in den Mund gelegt wurden, noch seltener geworden sind, so scheint es den Lesern des 14. Jahrhunderts nicht immer zu Bewusstsein gekommen zu sein, dass der Chor, mit Ausnahme des ersten Aktes (= Prolog), stets gegenwärtig ist. Bei den griechischen Dramatikern kommt es häufig vor, dass eine Person die andere fragt, ob sie vor dem Chore sprechen dürfe, ob demselben zu trauen sei, oder dass dem Chore ausdrücklich Schweigen über das, was er gehört hat, auferlegt wird u. s. w., während sich solche Stellen bei Seneca nicht finden. Ferner haben bei diesem die Chorgesänge, und nicht nur die nach dem ersten Akte, wo es ja erklärlich ist, oft so geringe Beziehung auf das eben vorgegangene, dass die erwähnte irrige Auffassung Loschi's leicht begreiflich erscheint[2]). Ueberdies hatte das Mittel-

zwischen Bühnenperson und Chor (Kommos) vertreten ist (z. B. Sophokles' Elektra, Seneca's Troerinnen). Wichtiger schon ist es, dass in einigen Tragödien der Chor während kurzer Zeit abwesend ist, sei es weil der Ort wechselte (Eumeniden, Aias) oder aus andern Gründen [in Euripides' Alkestis scheint der Chor während der Verse 746—860 (nach Witschel's Ausgabe) zu fehlen und dem Admetos gefolgt zu sein; sicher fehlt er in Euripides' Helena (s. v. 327 ff.) von v. 386—514 und ebenso im Rhesos von v. 564—674]. Aber das geschieht doch immer nur auf kurze Zeit, dann ist der Chor wieder da und entfernt sich während des ganzen Stückes nicht mehr.

[1]) Nur die Hs. *M* schreibt dem Chor an einer einzigen Stelle dieser Tragödie 3 Verse innerhalb des Dialoges (v. 1032—34; 4. Akt) zu, s. oben S. 53 Anm. 1.

[2]) Wie sich Mussato in dieser Beziehung verhält, ob er sich den Chor beständig anwesend dachte, geht aus seiner Ecerinis nicht deutlich hervor (s. oben S. 59 f.), so viel ist aber sicher, dass auch er keine klaren Begriffe von den Funktionen des Chores hatte, ganz im Gegentheil! Dass man jedoch wenigstens zu Ende des 15. Jahrhunderts, wozu allerdings die Kenntniss des griechischen Theaters, das zu dieser Zeit nicht mehr ganz terra incognita war, beigetragen haben mag, von der beständigen Gegenwart des Chores wusste,

alter im Herc. Oet. direkt ein Beispiel dafür, dass der Chor, auch nachdem er am Schlusse des ersten Aktes aufgetreten, zu Beginn des zweiten Aktes nicht mehr anwesend war. Dies zeigen deutlich die Worte der Deianira im zweiten Akte, wo sie die Amme bittet ihre Anschläge nicht zu verrathen (475 ff.) und wo sie zu derselben sagt:

> Circumspice agedum, ne quis arcana occupet,
> Partemque in omnem uultus inquirens eat.
> NUTRIX: En locus ab omni tutus arbitrio uacat.

Während wir daraus schliessen werden, dass dieses eine einzelne von Seneca geschriebene Szene war, zu der, wie bei den Szenen der Phoenissae, kein Chor bestimmt war, und dass somit die Aufforderung an den Chor zu singen, welche diese Szene beschliesst (v. 581 f.), erst von dem Ueberarbeiter hinzugefügt wurde, um die einzelnen Szenen zu Akten einer Tragödie umzugestalten, so musste es dem Mittelalter, das den Herc. Oet. so nahm wie er überliefert war, vorkommen, dass der Chor nach seinem ersten Gesange zu Ende des ersten Aktes abgetreten und erst auf die Aufforderung Deianira's hin, am Schlusse des zweiten Aktes, wieder aufgetreten sei[1]).

---

zeigen die Commentare zu den alten Drucken der senecaischen Tragödien, wo es gelegentlich des Schlusses des 2. Aktes der Octavia, auf den nach der überlieferten Eintheilung kein Chorgesang folgt, heisst: *Principium tertii actus: licet in superiori non fuerit chorus, cuius rei causa fuit quod praecedentia chorus semper debet dicere; sed isti clam sunt loquuti: ideo non potuit scire quid querendum esset* (vgl. oben S. 52 Anm. 1). Und dabei ist gerade die Octavia schon eine Tragödie, in welcher der Chor nicht beständig gegenwärtig zu denken ist, wie ich w. u. zu zeigen haben werde.

[1]) Allerdings finden sich auch in Tragödien, die in ihrer jetzigen Gestalt von Seneca stammen, Inconsequenzen in Bezug auf den Chor, so z. B. dass dieser von dem, was auf der Bühne gesprochen wird, nichts weiss. So sagt Medea z. B. in ihrer Anrufung an die Götter (IV. Akt, v. 817 ff.) ganz deutlich, dass das Kleid und der Schmuck, die sie der Creusa als Geschenke schickt, dieselbe verbrennen werden, und dennoch drückt der darauffolgende Chorgesang nur ganz allgemein eine trübe Ahnung aus und im 5. Akte, bei dem Botenberichte, weiss der Chor nichts von der geheimen Eigenschaft der Geschenke Medea's, sondern fragt ganz erstaunt (v. 881 f.): *Qua fraude capti* (scil. *periere nata atque genitor*)? und: *In illis* (scil. *donis*) *esse quis potuit dolus?* — Einen ganz eigenthümlichen Fall finden wir im 2. Akte des Thyestes. Da hört der Chor gewissermassen nur mit halbem Ohr was auf der Bühne gesagt wird. Er hat gehört, dass Atreus den Thyestes zu sich kommen

Wie dem aber auch sein möge (wir werden auf diese und ähnliche Dinge noch einmal zurückkommen), bei der Vertheilung der Chöre, wie wir sie im Achilles finden, ist eine beständige Gegenwart des Chores im Sinne der alten Tragödie eine Unmöglichkeit. Nehmen wir an, der Chor der Trojaner wäre ganz regelmässig zu Ende des ersten Aktes aufgetreten, so musste er gleich nach dem Absingen seiner Parodos wieder abtreten, denn der zweite Akt spielt im Lager der Griechen und hier finden wir den Chor der griechischen Krieger. Sind diese nun gleich bei Verwandlung der Szene aufgetreten oder erst am Schlusse des zweiten Aktes? Jedenfalls müssen sie nach dem Gesange des Chorliedes ihrerseits wieder abtreten, denn der dritte Akt spielt wieder innerhalb Troja's Mauern und in demselben tritt wieder der Chor der Trojaner auf um seinerseits wieder dem Chore der Griechen Platz zu machen, der im vierten Akte, welcher im Lager der Griechen, ausserhalb Troja's spielt, von Anfang an da ist, da er ja mit dem Boten spricht.

Wenn wir damit die wenigen Fälle vergleichen, wo wir in der alten Tragödie zwei Chöre finden, so sehen wir gleich, dass diese ganz anderer Art sind. Entweder sind nämlich in solchen Fällen 1) beide Chöre [wovon mir gestattet sei den einen als Orchestrachor (Hauptchor), den andern als Bühnenchor (Nebenchor) zu bezeichnen] zugleich

lassen und die Herrschaft mit ihm theilen will, hat aber nicht gehört, dass ersteres bloss desswegen geschieht und letzteres bloss dem Thyestes vorgespiegelt werden soll, damit Atreus seinen entsetzlichen Plan vollführen könne. Ueber diesen Plan gebietet Atreus seinem Diener ausdrücklich Stillschweigen, aber nicht dem Chore. Wozu auch? Bei Seneca ist es nicht nur seine Pflicht verschwiegen zu sein, wie Horaz (Ars poetica 200) vorschreibt, sondern auch nur das zu hören, was er hören soll. Desshalb drückt der Chor in dem darauf folgenden Gesange (v. 336 ff.) seine Befriedigung darüber aus, dass endlich der Streit zwischen den beiden Brüdern ein Ende habe, und im Chorgesange nach dem 3. Akte (v. 546) ist der Chor ganz entzückt über die herzliche Weise, auf welche Atreus den Thyestes empfangen habe, und freut sich über den Sieg, den die Bruderliebe davongetragen. Im 4. Akte endlich trifft ihn der Botenbericht völlig unvorbereitet. Kein Wunder demnach, dass das Mittelalter nicht recht wusste, was es eigentlich mit dem Chore anzufangen und wie es sich denselben zu denken habe! In Corraro's Progne werden wir die gleichen Inconsequenzen wiederfinden.

anwesend, wie in Seneca's Agamemnon, wo der Chor der Trojanerinnen (Bühnenchor) und Cassandra im III. Akte (v. 589—709) abwechselnd singen und sprechen, während der Chor der Argiverinnen (Orchestrachor) stets anwesend ist, da er ja zu Anfang des Aktes (v. 408 ff.), in der Mitte (v. 710 ff.) und zu Ende[1]) desselben (v. 775 ff.) spricht und v. 808 ff. wieder das Standlied singt, wie er es v. 310—407 gesungen hatte[2]) — oder 2) der Bühnenchor tritt vor der Parodos des eigentlichen Chores auf, wie der Chor der Diener in Euripides' Hippolytos (v. 61—72), während der aus Frauen bestehende Chor der Orchestra erst mit v. 121, nachdem Hippolyt mit seinen Dienern abgegangen, aufzieht.

Zu welchen von beiden Fällen der erste Akt des Herc. Oet. zu rechnen ist, ist schwer zu sagen, denn in dem Zusammenhang, wie er uns überliefert ist, ist er ein Unding. Nehmen wir ihn so wie er ist, so hat der Chor der Oechalierinnen (Bühnenchor) noch vor dem Auftreten des Chores der Aetolierinnen (Orchestrachor) gesungen; letzterer ist aber während des letzten Theiles des Gesanges der Iole aufgetreten (etwa mit v. 215), denn die v. 225—231 beziehen sich direkt auf die Klagen derselben, können aber nur vom Chor der Aetolierinnen gesungen sein, da sie im Widerspruch zu den Worten des Chores der Oechalierinnen (v.

---

[1]) Ich halte mich hier an die überlieferte Akteintheilung; sicher bildet aber das Auftreten Agamemnon's und sein kurzes Zwiegespräch mit Cassandra (im ganzen 26 Verse) nicht einen besondern Akt (welcher der IV. wäre), sondern nur die 3. Szene des 3. Aktes, welcher die Rückkehr Agamemnons und seines Heeres aus Troja darstellt: zunächst, als Vorläufer, erscheint Eurybates (1. Scene), dann kommen die Kriegsgefangenen (2. Szene) und schliesslich Agamemnon selbst (3. Scene). Der 3. Akt geht somit vom 2. Gesange (1. Standlied) des Chores der Argiverinnen (v. 310—407) bis zum 3. Gesange (2. Standlied) desselben Chores (v. 808 ff.), so dass der Agamemnon nur 4 Akte hat (vgl. oben S. 52).

[2]) Einen ähnlichen Fall finde ich im griechischen Theater nicht, denn dass in Euripides' Schutzflehenden der Chor sich in die Mütter der sieben vor Theben gefallenen Fürsten und deren Dienerinnen theilt, ist nicht viel anders als die gewöhnliche Theilung in Halbchöre. Die Prozession, welche zu Ende von Aischylos' Eumeniden, von den Areopagiten und dem Chore der Erinyen gebildet, durch die vier Priesterinnen der Athene, welche dazu singen, angeführt wird, ist auch nicht mit unserm Falle zu vergleichen.

104 ff.) stehen[1]). Vielmehr scheinen letztere und Iole während des Gesanges der Aetolierinnen (Orchestrachor, v. 225—232) das Haus der Deianira zu betreten.

Man sieht, wie vollständig in den angeführten Tragödien die Art der Chöre von derjenigen der Chöre im Achilles verschieden ist. Dort haben wir stets einen und denselben (Haupt-)Chor, nur einen eigentlichen Chor, der die Parodos und die Stasimen singt und dadurch die Akte verbindet, oder, wenn man will, markirt; der andere (Neben-) Chor ist weiter nichts als eine Bühnenperson[2]), seine Gesänge sind keine eigentlichen Chorgesänge im engeren Sinne, d. h. Paroden oder Stasimen, sondern Bühnengesänge, geradesogut wie die Gesänge der einzelnen auf der Bühne auftretenden Personen. In Loschi's Achilles aber haben wir zwei (Haupt-)Chöre, die einander nach jedem Akte (in der Orchestra) ablösen, von denen der erste, wenn wir dieses Lesedrama auf die griechische Bühne übertragen, die Parodos, und dann der zweite, nachdem der erste gleich nach seiner Parodos die Orchestra wieder verlassen, das 1. Stasimon, der erste wieder, nachdem der zweite gleich nach Absingung des 1. Stasimons sich schleunigst zurückgezogen, das 2. Stasimon singen würde u. s. f., kurz ein reines Unding, das uns die totalste Verkennung des eigentlichen Wesens des tragischen Chors zeigt. Denn nicht nur äusserlich ist ein solcher zwiefacher Chor eine Unmöglichkeit, sondern er widerspricht auch der Rolle, die der Chor zu übernehmen hat und wie sie von Aristoteles[3]) und von Horaz[4]) definirt ist. Nach Aristoteles soll der Chor nur demjenigen wohlwollend sein, dem er zur Seite steht, und

[1]) v. 225—232 bezieht sich darauf, dass Iole sich über die ihr bevorstehende Sklaverei beklagt. Sie solle nicht thörichter Weise ihre vergangene Herrlichkeit und ihr Unglück betrauern, sondern die dienende Stellung, die sie jetzt wird einnehmen müssen, gefasst ertragen. Da der Chor der Oechalierinnen v. 104 ff. ebenfalls über sein verlorenes Glück, sein erlittenes Unglück und seine Sklaverei geklagt hatte, so kann ihn die Stelle 225—232 unmöglich zugesprochen werden.

[2]) Etwa so wie die Commilitones in der 4. Scene des III. Aktes der Ecerinis.

[3]) Problemata XIX 48 nach der Didotiana.

[4]) Ars poet. 193—201.

darin liegt doch, dass von den beiden feindlichen Parteien nicht jede einen Chor haben kann, der jedesmal das Gegentheil von dem gutheisst, was der andere lobt. Nach Horaz (und sowohl er als Aristoteles sprechen natürlich bloss von einem Chor) soll der Chor den Guten günstig gestimmt sein, ihnen freundlich rathen, die Zornigen zurechtweisen und leiten, die Aengstlichen beruhigen, die Mässigkeit, Gerechtigkeit, Ruhe und Sicherheit loben und die Götter bitten, dass das Glück die Hochmüthigen verlasse und sich den Bedrängten zuwende.

Wie ist das aber möglich wenn wir zwei Chöre haben, von denen einer dem Bedränger, der andere dem Bedrängten zur Seite steht, der eine Partei, der andere Gegenpartei ist, von denen jeder den dem andern entgegengesetzten Standpunkt vertritt? Wird dann nicht der ganze Eindruck der Tragödie vernichtet, wenn wir in jedem Akte wieder einen Chor zu hören bekommen, welcher das gerade Gegentheil von dem sagt, was der Chor im vorhergehenden Akte, wenn der eine Chor Paris als Helden und Befreier, Troja als gerettet preist und über die Ermordung Achill's frohlockt, während der andere dieselbe beklagt und den Tod des griechischen Helden betrauert? Jedenfalls im Sinne des Chores der Alten ist das nicht.

Aber Loschi hatte freilich dafür ein Beispiel unter den Tragödien die er speziell nachahmte, und zwar die Octavia, ein gewichtiges Beispiel, da er sie wohl als ein Werk Seneca's, seines Vorbildes, betrachtete. In dieser Tragödie nämlich verhält es sich folgendermassen mit den Chören: Am Schlusse des ersten Aktes tritt ein Chor von Anhängern der Octavia auf, welcher von den Vorzügen der Cäsarin singt, die Hoffnung ausspricht, dass sie nicht aus ihren Rechten verdrängt werden möge, und die Gräuelthaten Nero's brandmarkt. Sodann scheint er gleich wieder abgetreten zu sein, denn während des ganzen zweiten Aktes und bis zur zweiten Szene des dritten Aktes ist überhaupt gar kein Chor anwesend; vielmehr tritt ein solcher, und zwar der gleiche wie im ersten Akte, erst in dieser zweiten Szene des dritten Aktes zugleich mit Octavia wieder auf. Nachdem er am Schlusse des dritten Aktes in einem Stand-

liede (v. 669 ff.) seiner Entrüstung über die Vermählung Nero's mit Poppaea Ausdruck gegeben und zur Empörung gegen beide aufgefordert, muss er gleich wieder abgetreten sein, denn mitten im vierten Akte (v. 762 ff.) sehen wir einen Chor von ganz entgegengesetzter Ansicht, aus Anhängern Poppaea's bestehend, welcher die Schönheit derselben besingt, auf das Erscheinen des Boten aufmerksam macht (v. 778 f.) und in seinem Gespräche mit ihm (v. 785 ff.) sowie in seinem darauffolgenden Standliede (v. 806 ff., als Schluss des vierten Aktes) den Aufstand des römischen Volkes zu Gunsten Octavia's und gegen Nero und Poppaea, die jetzt doch die allein rechtmässige Cäsarin sei, entschieden tadelt.

Sodann muss dieser Chor wieder abgetreten sein, denn zu Anfang des fünften Aktes ist keiner anwesend, und im zweiten Theile desselben, der an einem andern Orte[1]) spielt (der Anfang des fünften Aktes, in welchem Nero und der Praefect auftreten, spielte noch vor dem Palatium oder in dem von Nero bewohnten Theile desselben, Octavia aber befindet sich zu der Zeit nicht mehr darin, vgl. v. 667 f., 789 und 803), tritt wieder Octavia mit dem aus ihren Anhängern bestehenden Chor auf, mit welchem sie durch einen klagenden Wechselgesang (Kommos) die Tragödie schliesst.

So haben wir denn also bereits in der Octavia ein Beispiel von zwei (Haupt-)Chören entgegengesetzter Gesinnung, die Partei und Gegenpartei repräsentiren und von denen jedesmal nur einer, und bloss stellenweise, auftritt um alsbald den Schauplatz wieder zu verlassen. Auf diese Vorgängerin konnte sich Loschi berufen und sie ist mit ein Grund für die unklare und irrthümliche Auffassung des Chores, wie wir sie schon bei Mussato, besonders aber bei Loschi, constatirt haben und der wir noch zu begegnen Gelegenheit haben werden. Wie könnten wir uns auch darüber in einer des griechischen Theaters unkundigen Zeit wundern, da doch schon ein altrömischer Dichter und naher Nachfolger Seneca's keinen richtigen Begriff mehr von diesem einst wesentlichsten Bestandtheil des alten Theaters

---

[1]) Nämlich am Tiber- oder Meeresufer, s. o. S. 138 Anm.

hatte und bereits Seneca sich in dieser Beziehung allerhand Inconsequenzen erlaubte[1]). Dies erklärt sich nur dadurch, dass bereits die senecaischen Stücke keine Theatervorstellung mehr erhielten; wie diese sind auch die Octavia und die Stücke des 14. Jahrhunderts blosse Lesedramen.

Was wird nach alledem unser Urtheil über Loschi's Achilles sein? Die Handlung hat keine Einheit, wie bereits hervorgehoben. Der Held, Achill, zeigt sich nur während des zweiten Aktes um am Schlusse desselben hinter der Szene ermordet zu werden, so dass der dritte bis fünfte Akt keine Berechtigung mehr haben. Die Katastrophe, Achill's Tod, durfte erst in den fünften Akt fallen und wir durften nur einen, aus ihm unbedingt ergebenen Leuten bestehenden, Chor haben. Statt dessen haben wir, neben einem vollständig unberechtigten Chor der Trojaner, einen Chor der Griechen, der seinem Helden ganz farblos gegenüber steht. Derselbe hätte sich vor allem bemühen sollen, Achill im zweiten Akte davon abzuhalten, in die ihm gelegte Falle zu gehen, während er sich in Wirklichkeit begnügt, über die unwiderstehliche Gewalt der Liebe zu singen, nachdem der Pelide schon ahnungslos in den Tod gegangen. Ueberhaupt hat dieser Chor keine nahen Beziehungen zu seinem Helden; sie sprechen nicht mit einander. Als der Bote im vierten Akte dem Griechenchore den Tod Achill's berichtet, hat er kein Wort der Entrüstung und singt bloss allgemein über die Wandelbarkeit des Schicksals, den Peliden nebenbei als Beispiel anführend. Am Schlusse des fünften Aktes erst betrauert er, was im vorhergehenden Akte, gleich nach dem Berichte des Boten, am Platz gewesen wäre, in einem Gesange über die Unentrinnbarkeit des Schicksals, auch den Tod des grössten griechischen Helden, aber nur weil Agamemnon es so befohlen und ohne seiner Empörung über den verrätherischen, hinterlistigen Mord Ausdruck zu geben; nur der Bote im vierten und Agamemnon im fünften Akte thuen das. — Diesem Griechenchor gegenüber steht, wie gesagt, ein

---

[2]) vgl. oben S. 140 Anm. 1 und vgl. auch das über den Herc. Oet. gesagte, o. S. 139 f. und 142 f.

Trojanerchor, welcher am Schlusse des ersten Aktes Hilfe für Troja von den Göttern erfleht und am Schlusse des dritten über Achill's Ermordung frohlockt. Indem er so Paris' Schandthat verherrlicht, widerspricht er vollständig der eigentlichen Aufgabe des Chores, welcher bei Loschi ein schlecht verstandener und schlecht angewandter äusserlicher Schmuck ist. Für ihn war der Chor weiter nichts als das Gefolge oder die Krieger der einzelnen feindlichen Parteien, die das Lied ihrer Führer singen, ohne eigenes moralisches Urtheil. Was der einen Partei willkommen ist, ist natürlich der andern sehr unangenehm, und diese entgegengesetzte Stimmung bringen die beiden Chöre zum Ausdruck, und zwar recht unvollkommen. Letzteres liegt hauptsächlich daran, dass unser junger Dichter so gut wie keinen einzigen eigenen Gedanken zu fassen weiss, dass er dieselben, sowie die Worte und ganze Sätze, einfach aus Seneca nimmt, und da dieser keine genau entsprechenden Situationen hat, so musste sich Loschi begnügen ihm allgemeine Sätze zu entnehmen und darauf verzichten, dem Ausdruck zu geben, was jeder bei derartigen Vorgängen in seiner Brust fühlt. Somit hat Loschi's Achilles, die erste Renaissancetragödie, zwar den Vorzug in einem für seine Zeit recht guten und gewandten Latein und mit verhältnissmässig grosser Gelehrsamkeit gedichtet zu sein, im übrigen ist er aber, was die Handlung und Anordnung des Stoffes anlangt, ein trauriges Machwerk, was die Form betrifft, ein nur durch die Richtung der Zeit zu entschuldigender gedankenloser Abklatsch Seneca's.

C) Gregorio Corraro.

1. Beziehungen zu Loschi. Lebensumstände und Werke.

Im vorhergehenden Abschnitt hatte ich bereits Gelegenheit zu bemerken, dass Loschi's Achilles nur wenig bekannt war (S. 107 f.), und nach dem eben gesagten wird man es auch begreiflich finden, dass der Ruhm dieser Tragödie nur ein mässiger war. So wird es uns denn auch nicht wundern, dass es vierzig Jahre dauerte bis sie Nachahmung

fand, und zwar durch Gregorio Corraro, dessen Progne eine sehr enge Verwandtschaft mit dem Achilles aufweist. Allerdings beruht diese Verwandtschaft zunächst in der gemeinsamen Abstammung von Seneca, aber es findet sich doch, wenigstens an einer Stelle[1]), eine so auffällige Uebereinstimmung im Ausdruck zwischen Loschi und Corraro, dass die beiderseitige Nachahmung Seneca's als Erklärung nicht mehr ausreicht. Daneben sind noch Gründe anderer Art, die uns kaum daran zweifeln lassen können, dass Corraro Loschi's Tragödie gekannt habe. Schon der Umstand, dass Gregor XII. den vicentinischen Dichter unmittelbar nach seiner Thronbesteigung zu seinem Sekretär und Familiaren ernannte, deutet darauf hin, dass Loschi bereits vorher Beziehungen zur Familie Corraro unterhalten hatte[2]), und da der Bertholianus XIV., welcher den Achilles enthält, von altersher im Besitze der Familie Corraro war[3]) und die Hs. den ersten Jahren des XV. Jahrhunderts angehören soll, so liegt es nahe zu vermuthen, dass Loschi diese Abschrift des Achilles selber bei Gelegenheit seiner Ernennung Gregor XII. geschenkt habe. So musste denn diese Tragödie zur Kenntniss des Verfassers der Progne gelangen. Ob dieser schon vor Abfassung derselben auch die persönliche Bekanntschaft Loschi's gemacht hatte, lässt sich nicht feststellen; dass dies jedoch spätestens im Jahre 1429 geschehen sein muss (s. w. u. S. 151 Anm. 2), erscheint nicht zweifelhaft.

Gregorio Corraro's Schicksale sind hinreichend be-

---

[1]) *sicca mors* gegen Ende des Chorgesanges nach dem dritten Akte der Progne:

Pauci reges ultima uiuunt
Tempora uitae; pauci sicca
Morte recedunt

und gegen Ende des vierten Chorliedes im Achilles:

Paucos sicca duces trahit
Mors ad uincula Tartari.

s. w. u. C 4 in einer Anmerkung gegen Ende des Chorgesanges nach dem dritten Akte.

[2]) In der That behauptet auch Schio a. O. S. 46, leider wieder ohne uns den geringsten Beweis dafür zu geben, dass Loschi mit Gregor's XII. Bruder, dem Grossvater des Dichters der Progne, sehr intim befreundet war.

[3]) s. o. S. 105 Anm. 3, Nr. 2 und Schio a. O. S. 132.

kannt, so dass hier einige kurze Notizen über sein Leben genügen werden. Er ist zu Venedig als Sohn einer alten Patrizierfamilie um's Jahr 1411 geboren, wie mit grösster Wahrscheinlichkeit schon daraus hervorgeht, dass er einerseits in seinem Briefe vom 5. August 1443 an Cecilia Gonzaga[1]), Tochter des Markgrafen von Mantua Gian-Francesco Gonzaga, sagt, er habe in seinem achtzehnten Jahre die Progne gedichtet und sei damals noch in der Schule Vittorino's da Feltre in Mantua gewesen, und andererseits in seinem Soliloquium ad Deum, De vita et obitu beatae memoriae Antonii Episcopi Ostiensis[2]) mittheilt, er habe sechzehn Jahre mit diesem seinem Onkel Antonio Corraro, Bischof von Ostia, gewöhnlich Cardinal von Bologna oder S. Grisogono genannt, zusammen gelebt. Da dieser am 19. Januar 1445 starb, so muss Gregorio sich im Jahre 1429 zu ihm begeben und kurz vorher, noch als Schüler Vittorino's, die Progne gedichtet haben.

Um das Jahr 1425[3]) kam Gregorio in die Erziehungsanstalt Giocosa des Vittorino da Feltre und bis zum Jahre

[1]) Bei Martene et Durand, Vet. Script. et Monum. ampl. Collectio III 840, Contareni Anecdota Veneta I S. 43, und am besten bei Mehus, nach welchem ich immer citire, in den Epist. Ambros. Travers. l. XXV, ep. 20, col. 1075. Dieser gleiche Brief soll sich auch in Tiara et Purpura Veneta, Brescia 1761, finden; vgl auch Mabillon et Germain, Museum Italicum (1687) I, p. I, S. 198. — Er ist aus Florenz vom 5. August 1443 (vgl. Giovanni degli Agostini, Istoria degli scrittori viniziani, Ven. 1752, I 130) und nicht 1440 oder 1441, wie Martene et Durand a. O. III, S. XII, Nr. 35 und G. Voigt, Wiederbelebung[2] I 264 und II 33, angeben, denn Corraro sagt darin (bei Mehus a. O. col. 1075): *Ita demum a Romanae curiae fluctibus quartum decimum post annum rediens, collectis ingenii uiribus, tamquam naufragis mercibus, pergam lucrum exsequi cum fenore et damna retroacti temporis reparare.* Er war aber erst 1429 nach Rom gekommen.

[2]) Im ersten Bande von Contarini's Anecdota Veneta, S. 13, wo sich noch andere Werke Gregorio's finden. Vgl. auch Giov. degli Agostini a. O. I 111. Dieses Soliloquium und der lange Brief an Cecilia Gonzaga sind die Hauptquellen für Gregorio's Leben. Anziehend, aber etwas knapp, ist die von Gregorio's Zeitgenossen Vespasiano da Bisticci verfasste Biographie: Gregorio Protonotaio apostolico, in Vespasiano's Vite di uomini illustri del secolo XV, S. 236 ff. der Ausgabe von Bartoli.

[3]) Er war in der Giocosa zur Zeit als Cecilia geboren wurde, wie er selber in seinem Briefe an dieselbe, col. 1069, erwähnt, und dass sie um 1425 geboren sein muss, wissen wir aus einem Briefe des Ambros. Travers. an

1429 blieb er sein Schüler in Mantua. Hier lernte unser Dichter auch Griechisch, welches Studium in Vittorino's Institut eifrig betrieben wurde[1]), wovon sich aber in Corraro's Progne nicht der geringste Einfluss erkennen lässt.

In den Jahren 1428—29 verfasste er, noch in Mantua, in edlem Wetteifer mit dem ihm befreundeten Lodovico da Feltre, einem angenommenen Sohn Vittorino's, dem er, wie er selber erzählt[2]), in allem übrigen, nur nicht in der Dichtkunst, gerne den Vorrang lassen wollte, die Tragödie Progne und ein an seinen Bruder Andrea gerichtetes Gedicht in Hexametern über die Erziehung der Kinder[3]).

Wohl noch in den ersten Monaten des Jahres 1429 ging Gregorio nach Rom zu seinem Onkel, dem Cardinal Antonio, Bruder von Gregorio's Vater und Neffen Gregor's XII[4]). Jedoch konnte sich unser junger Dichter nicht gleich zum geistlichen Stande entschliessen, erst nach zweijährigem Kampfe entschied er sich dafür[5]). Als er näm-

---

Cosimo de' Medici vom 30. August 1435, in welchem er sagt sie sei ungefähr 10 Jahre alt (bei Mart. et Durand III 455 und bei Mehus, Ep. Ambr. Travers. 332). Zwei Jahre hat Gregorio im Hause der Gonzaga selber, d. h. in der Giocosa, gewohnt (s. den Brief an Cecilia a. O.), und zwar 1425—1427, da Cecilia in dieser Zeit geboren und Vittorino erst 1425 (nach Prendilacqua, Vita Vict. Feltr. 44, s. Rosmini, Idea dell' ottimo precettore nella vita e disciplina di Vitt. da Feltre S. 69) nach Mantua kam. Bis 1429 aber war er immer noch Vittorino's Schüler, nur wohnte er von 1427 ab nicht mehr im Fürstenhause (vgl. Giov. degli Agostini a. O. I 109 und Rosmini a. O. 309 Anm. b).

[1]) Vgl. Rosmini a. O. 110, 121 etc.; G. Voigt a. O. I 540—546. Schon die zehnjährige Cecilia schrieb elegant griechisch, sagt Ambr. Travers. a. O.; vgl. auch dessen Hodoeporicon, ed. Bartolini, Flor. 1678, S. 34.

[2]) s. Brief an Cecilia, col. 1075.

[3]) Quomodo educari debeant pueri, abgedruckt bei Rosmini a. O. im Appendix S. 477 ff., nach einer autographischen Hs. Corraro's, die einst dem Abte Jac. Morelli gehörte (s. Rosmini a. O. 309 und vgl. w. u. S. 162 f.) und jetzt in der Marciana zu Venedig ist.

[4]) Gregorio Corraro hat auch dem Andenken an seinen Grossoheim Gregor XII. († 1417) ein Epitaph gewidmet: Ad tumulum Gregorii XII. Pont. Max. Epigramma; zugleich mit einigen andern Distichen und einer nicht sicher unserm Dichter gehörigen Ode gegen die Türken abgedruckt in Anecdota Veneta I 57.

[5]) Soliloquium, in Anecdota Veneta I 15, heisst es: *Haec inter biennio fere fluctuaui.* Also nur um einen zweijährigen Seelenkampf handelt es sich,

lich dem Papst Martin V. zu Anfang des Jahres 1431 ein an ihn gerichtetes lyrisches Gedicht überreichte, gelang es dem Zureden desselben, verbunden mit den fortgesetzten Vorstellungen des Oheims, Gregorio zum geistlichen Berufe zu bestimmen[1]). Zunächst allerdings ergriff er denselben hauptsächlich desshalb, weil er ihm mehr Musse für seine Studien gewähren konnte als ein weltlicher, später jedoch überwog seine von Anfang an starke Frömmigkeit, und lagen ihm anfänglich die klassischen lateinischen Schriftsteller mindestens ebenso sehr am Herzen als die religiösen, so nahm seit seiner Ordinirung die Liebe für die letzteren mit jedem Tage zu[2]).

Kaum war unser Dichter in den geistlichen Stand getreten, so starb Martin V. (20. Februar 1431), und sein Nachfolger Eugen IV., ein Vetter von Gregorio's Vater, ernannte ihn sofort zum apostolischen Protonotar. Dieses Glück sollte aber nicht andauern. Am 12. October 1433 hatte er auf dem Basler Concil die Unvorsichtigkeit an Kaiser Sigismund eine Begrüssungsrede zu richten, die durchaus nicht die Interessen Eugen's IV. vertrat, ja in welcher er diesen sogar ziemlich unzweideutig tadelte und, im Gegensatz dazu, dessen Vorgänger Martin V. mit Lob überschüttete[3]). Dies verzieh ihm Eugen IV. niemals; alle Bemühungen seines Oheims, der ihm gerne auch den Car-

nicht um einen elfjährigen, wie G. Voigt, Wiederbelebung.[2] II 33, desshalb angiebt, weil er des Giovanni degli Agostini (a. O. I 113) römische II für eine 11 ansah.

[1]) s. den Brief an Cecilia col. 1075 und Soliloquium a. O. S. 15. Mit dem lyrischen Gedicht ist wohl der noch unedirte Epigrammatum liber ad Martinum V. Pontificem gemeint.

[2]) s. im Soliloquium a. O. 15 f. — Es braucht nicht erst hervorgehoben zu werden, dass unser Dichter auch spätestens im Jahre 1429, als er durch seinen Oheim beim päpstlichen Hofe eingeführt wurde, die persönliche Bekanntschaft Loschi's gemacht haben muss, der, wie bereits hervorgehoben, mit seiner Familie befreundet war. Ambrogio Traversari in seinem Hodoeporicon (ed. Nicol. Bartholini, Flor. 1678, S. 11) nennt Gregorio Corraro zusammen mit Antonio Loschi, Cenci und Poggio.

[3]) Vgl. Aschbach, Geschichte Kaiser Sigmund's, IV 131. Die Rede ist gedruckt bei Labbeus et Cossartius, Collect. Concil. XIII. col. 1644—1656; Mansi, Concil. XXIX 1208—1219; Anecdota Veneta I 45—57

dinalshut verschafft hätte, waren vergeblich[1]). Von da an hören wir fast nichts mehr von Gregorio. Er selber sagt in seinem Briefe an Cecilia Gonzaga, dass er, seitdem er der Kirche angehöre, zwar viel gelesen, aber wenig habe schreiben können. Er erwähnt nur noch als Jugendwerk sechs (an Vittorino gerichtete) Satiren, die er *diuersis in locis distractus* verfasst habe[2]). Ferner, dass er auf seiner Rückreise von Basel des Salvianus „De Providentia Dei" aus den *ergastulis Germanorum* wieder nach Italien gebracht habe[3]).

Nach seiner Rückkehr vom Basler Concil, die bald nach seiner Rede erfolgt sein muss[4]), lebte Gregorio wieder am Hofe Eugen's IV., grösstentheils in Florenz. Als der Papst im September 1443 Florenz verliess um nach Rom zurückzukehren, entfernten sich der Cardinal Antonio und sein Neffe ebenfalls von der Arnostadt und zugleich auch für immer vom päpstlichen Hofe, da sie sich von der Toscana, nachdem Gregorio einige seiner weltlichen Jugendgedichte verbrannt hatte[5]), nach Padua begaben, woselbst der Cardinal im Jahre 1445 starb.

Gregorio blieb auch nachher stets im Venezianischen, und zwar theils in Venedig, vielleicht hie und da auch in Padua, meist aber in der Abtei von S. Zenone zu Verona, deren Einkünfte ihm sein Onkel schon vor ihrer Abreise

[1]) Giov. degli Agostini a. O. I 114 ff.; Vespasiano a. O. 238; Contarini, Anecdota Veneta 45.

[2]) Brief an Cecilia col. 1075, vgl. auch Soliloquium ad Deum a. O. S. 15. Nach Rosmini a. O. S. 310 theilt Corraro selber in diesen Satiren mit, dass er sie im Alter von 22 Jahren, also 1433, wozu auch die Angabe: *diuersis in locis distractus* passt, gedichtet habe. Sie sind noch unedirt.

[3]) Brief an Cecilia col. 1073.

[4]) s. Giov. degli Agostini a. O. I 118 und vgl. w. u. die Bemerkungen über die Datirung des Briefes an den Karthäusermönch.

[5]) Vgl. die Briefe Agliotti's an Greg. Corraro aus Siena 1443, Hieronymi Aliotti Arret. Epistolae et Opuscula ed. Scarmalius, T. I, lib. II, ep. 4 und 5, S. 83 ff.; der erstere auch in Anecdota Veneta I 59). Gregorio war somit 14 Jahre lang am päpstlichen Hofe gewesen, wie er in seinem Briefe an Cecilia erwähnt (s. o. S. 149 Anm. 1), und in diesem, der einen Monat vor seiner Abreise aus Florenz geschrieben ist, drückt er schon seinen Entschluss aus, dem geräuschvollen Leben am päpstlichen Hofe zu entsagen.

aus Florenz überlassen hatte[1]) und die er nach dessen Tode behielt. Die letzten Jahre unseres Dichters sind dadurch charakterisirt, dass er immer wieder zu hohen kirchlichen Aemtern vorgeschlagen wurde, keines aber erhielt. Endlich, am 5. August 1464, wurde er zum Patriarch von Venedig gewählt und nach schwierigen Verhandlungen mit dem Papste Paul II. erhielt er die Stelle auch, starb aber, bevor er sie eigentlich angetreten, in seiner Abtei zu Verona, am 19. November desselben Jahres[2]). Sein Leichnam wurde neben demjenigen seines Onkels in Venedig beigelegt.

Während die Jugendjahre Gregorio's sich durch seine dichterischen Leistungen auszeichnen, so tritt in seinem Mannesalter hauptsächlich seine übertriebene Frömmigkeit hervor. Vespasiano (a. O.), der über ihn in überschwenglichen Ausdrücken als einen Mann von seltener Körperschönheit, edeln und keuschen Sitten, ein Muster von Tugend und Gelehrsamkeit, einen Schriftsteller von ausserordentlichem Werthe spricht, erzählt uns, dass er immer angekleidet auf seinem Bette, ohne Matratze, geschlafen, stets ein rauhes Hemde, nur Kragen und Aermel aus Leinwand, getragen und ungeheuer sparsam, aber wohlthätig den Armen, gelebt habe. In der Abtei von S. Zenone zu Verona habe er ein heiliges Leben geführt, von den Einkünften nur einen Theil für seinen Unterhalt verwendet, das übrige den Mönchen gelassen.

Ihn drängte es nach einem von den Stürmen der Welt abgeschiedenen Leben. Desshalb war ihm der päpstliche Hof unerträglich, und als Pius II. ihn vergeblich aufforderte an die römische Curie zurückzukehren, soll sich Corraro zum Papste in ähnlicher Weise über dieselbe geäussert haben, wie einst zu Cecilia Gonzaga[3]); und wie er dieser aus Florenz einen Brief schreibt, um sie in ihrer Absicht,

[1]) s. Giov. d. Agostini a. O. I 120.

[2]) vgl. Giov. degli Agostini a. O. I 126 f. und, denselben berichtigend, die Praefatio Contarini's zu den Werken Gregorio Corraro's, in Anecdota Veneta I 9 f.

[3]) so Prendilacqua, Vita Vict. Feltr. 54, s. Rosmini a. O. S. 316 f. und vgl. ob. S. 149 Anm. 1.

den Schleier zu nehmen, zu bestärken, so hatte er ungefähr zehn Jahre vorher (wohl 6. oder 7. März 1434) aus derselben Stadt einen Brief an einen jungen Karthäusernovizen, der vorher sein Mitschüler bei Vittorino gewesen war, über die Vorzüge des klösterlichen Lebens gerichtet, gleichzeitig bedauernd, dass er selber in dem Entschlusse Mönch zu werden seinem Jugendfreunde nicht zuvorgekommen sei[1]).

Nichts zeigt besser welcher Unterschied zwischen den Anschauungen des Jünglings und denjenigen des Mannes bestand, als das Lehrgedicht über die Kindererziehung einerseits, und der Brief an Cecilia Gonzaga andererseits, in welchem er ihr zum Klosterleben räth. In ersterem, das er als achtzehnjähriger Jüngling im Sinne von Vittorino's Erziehungsmethode schrieb, steht ihm nichts höher als die Beschäftigung mit der alten Litteratur: Lateinische Poesie und Prosa, Vergil und Cicero, die alte Metrik, die Musik und das Griechische sollen die Kinder zunächst kennen

---

[1]) Der Brief ist abgedruckt von Contarini, Anecdota Veneta I 24 ff.: Epistola ad Novitium Carthusianum de commodis vitae regularis, vgl. Giov. degli Agostini a. O. I 132 f. Dass dieser Brief nicht ganz zehn Jahre vor dem an Cecilia geschrieben ist, sagt Gregorio in diesem letzteren (col. 1065; ib. col. 1072 f. ist der genannte Brief nochmals hervorgehoben) selber. In Bezug auf das Datum des Briefes an den Karthäusernovizen ist zu bemerken, dass ein Codex Classensis (Ravenna): *Venetiis nonis Martii* gibt, während eine s. Z. in Privatbesitz befindliche, später in die Marcusbibl. übergegangene (s. Valentinelli, Bibl. ms. ad S. Marci Venet. I 176) venezianische Pergamenths. nach des Giovanni degli Agostini und Contarini's übereinstimmenden Angaben: *Florentiae* als Ort der Absendung setzt. Eine Papierhs. (Cod. 983), die Mittarelli, Bibl. codd. mss. monasterii S. Michaelis Venetiarum prope Murianum col. 288 erwähnt, ist datirt: *Florentiae II nonas Martii,* und da dazu ein Papiercodex der Riccardiana wörtlich stimmt (s. Jo. Lamius, catal. codd. mss. qui in Bibl. Riccard. Flor. asservantur, S. 153), so halte ich mich an diese Angabe. Jedenfalls scheint mir nicht daran zu zweifeln, dass der von den drei Hss. übereinstimmend angegebene Aufgabeort des Briefes Florenz sei, da anzunehmen ist, dass sich Gregorio vom Basler Concil zunächst nach Florenz begeben habe, wohin ja bald darauf Eugen IV. aus Rom flüchtete. — Dass dieser Brief im März 1434, und nicht 1433, geschrieben sei, scheint mir auch noch daraus hervorzugehen, dass Corraro in demselben (a. O. S. 25) sagt, es sei nunmehr das sechste Jahr angebrochen seitdem sie zusammen als Jünglinge verkehrt hätten. Hat unser Dichter nun zu Anfang 1429 die Giocosa verlassen, so würde das ungefähr stimmen.

lernen[1]) — und als zweiunddreissigjähriger Mann räth er der Cecilia nur kirchliche Bücher zu lesen und keine Dichter, auch das Versemachen, das sie früher mit Geschick betrieben, durchaus sein zu lassen. Wenn ihr aber etwa ein Vers, den sie gelernt habe, beim Schreiben[2]) von selber in die Feder komme, da es ja in der Jugend schwer sei das Gelernte ganz zu vergessen, so solle sie nicht versäumen denselben sofort in's Christliche zu übertragen, wie z. B. statt des vergilischen:

Phoebe, graues Troiae semper miserate labores (*Aen. VI* 56)

zu sagen:

Christe, graues hominum semper miserate labores,

geradeso wie er aus dem horazischen:

Gentis humanae pater atque custos (*Carm. I, XII* 49)

gemacht habe:

Gentis humanae pater et redemptor.

Aber leider sei er in seiner Jugend nicht auf diese Weise vorgegangen, habe sich weltlichen Studien hingegeben und sei von einer unseligen Liebe für die Dichter besessen gewesen[3]).

Wie in diesem Briefe an Cecilia, so bedauert Corraro auch in seinem Soliloquium an Gott seine früheren Bestrebungen als etwas weltliches[4]) und freut sich davon abgegangen zu sein; aber dennoch kann er, so scheint es, an beiden Stellen sich eines heimlichen Stolzes über seine Progne nicht erwehren. In dem Briefe heisst es nämlich[5]):

Sed me in adolescentia saecularibus studiis florentem ingens et insanus poetarum amor inuaserat. Nullum diem poteram sine Virgilio ducere. Versus quotidie plurimos ad eius exemplar fingebam. Tenebat spes Victorinum

---

[1]) . . . . . . Diuina Maronis
Carmina praecipue discant teneantque fideles *u. s. w.*
s. die Stelle bei Rosmini a. O. S. 482 f.

[2]) Ich lese *scribendo* statt *scribendi.*

[3]) s. die Stelle im Briefe an Cecilia a. O. col. 1073 ff.

[4]) Aus diesem Grunde hat er auch um die Zeit seines Briefes an Cecilia (1443) einen Theil seiner Jugendgedichte verbrannt (vgl. Giov. degli Agostini a. O. I 119, Rosmini a. O. 312 und die Briefe Agliotti's, Siena 1443, an Greg. Corraro in Hieronymi Aliotti Arret. Epist. et Opusc., ed. Scarmalius T. I, S. 83 ff.).

[5]) col. 1075.

quod alter Maro futurus essem. Erat per ea tempora mirae indolis puer Ludouicus Feltrensis, quem Victorinus pro filio educauerat, qui mecum eodem studio flagrabat. Hunc ego puerum pio amore diligebam, malebam tamen eum ceteris studiis excellere: uersum sibi inuidebam. Nam ut ego plura inuenire facilius poteram, ita ille pauca difficulter inuenta elegantius dicere. Itaque quum me charactere illo superatum uiderem, nec faterer tamen et secundum locum pro typo superbiae pati non possem, coepi stylum ad alia poetandi genera conuertere. Scripsi Prognen tragoediam anno aetatis meae decimo octauo, quam postquam edidi nihil non de me sperauit Victorinus. Cadebant legenti ubertim lacrimae;

und mit besonderer, man möchte fast sagen affektirter Geringschätzung spricht er von seiner Tragödie im Soliloquium ad Deum[1]):

Nihil tunc de clericali uita cogitabam . . . . Et male utebar dono tuo ingenio meo . . . . Scripseram quippe tragoediam et Terei nescio cuius(!) ingentem miseriam, oblitus miseriarum mearum . . . . Gaudebam nimis cum uerba iratae Prognes lectorem meum uehementer commouerent; et hic erat fructus uanitatis meae, dum fornicarer a castis eloquiis tuis . . . .

Diese Geringschätzung, das darf man nicht übersehen, ist nur eine religiöse, keine litterarische; als etwas weltliches verachtet Corraro seine Jugendgedichte und ja nicht weil sie etwa in ihrer Art nicht gut wären; im Gegentheil, er hebt ihren grossen Erfolg beidemal mit schlecht verhohlenem Wohlgefallen hervor. Diese beiden Stellen sind auch desshalb sehr bedeutungsvoll, weil sie wieder einmal zeigen, wie auch Corraro nicht im entferntesten an eine Aufführung seiner Tragödie gedacht hatte. Ueberall ist nur von Versemachen und von Lesern, geradeso wie für alle andern an den betreffenden Orten angeführten Gedichte, die Rede.

Ausser den bereits gelegentlich angeführten Schriften verfasste Corraro auch noch ein Carmen Bucolicum, das Agliotti in dem ersten der erwähnten Briefe ungemein lobt. Es ist ein, bisher unedirtes, Jugendgedicht, Lycidas betitelt und auf's engste, wie schon der Name zeigt, Vergil nachgeahmt[2]). Er hatte es noch als Jüngling, wahrscheinlich vor der Progne, unter Vittorino's Leitung gedichtet. Ich

[1]) Anecdota Veneta I 14 f.; vgl. Giov. d. Agost. I 112.

[2]) Es soll nach Giov. degli Agostini a. O. I 132 speziell der VII. Ekloge nachgeahmt sein, mit dem Verse: *Pastoris Lycidae dum referamus amores*

erwähne es hier desshalb, weil Gregorio in seinem Briefe an Cecilia selber sagt, er sei in seiner Jugend von einer wahren Dichtwuth ergriffen gewesen und habe keinen Tag ohne Vergil verbringen können. Täglich habe er nach dessen Muster Verse geschmiedet, so dass Vittorino gehofft habe, er werde ein zweiter Maro sein[1]). In diesem Zusammenhange führt er sodann auch die Progne, das in satirischem (soll wohl bedeuten: „horazischem") Stile verfasste Buch über die Kindererziehung [in Hexametern], die sechs Satiren und das lyrische Gedicht an Martin V. auf[2]). Diese Stelle scheint mir bedeutungsvoll, denn wir werden nun erwarten müssen, dass Gregorio ebenso schülerhaft, wie er Vergil nachgeahmt hatte, in der Progne Seneca und Ovid copirt habe, und dies ist in der That der Fall, wie wir sehen werden; ja der Dichter erklärt selber zu Ende des von ihm zu seiner Progne geschriebenen Argumentum: *Imitatur in hac tragoedia Senecam in Thyeste; ut ibi Tantalus ab inferis uenìens introducitur, ita hic Diomedes Thrax Tyrannus*[3]). Endlich hat Gregorio auch eine Anzahl

beginnen und in einem Codex Classensis (zu Ravenna), welchen jedoch später Contarini nicht mehr auftreiben konnte, erhalten sein; ausserdem in *M*, s. u.

[1]) Zu diesen nach Vergil's Muster geschmiedeten Versen gehört jedenfalls das Carmen bucolicum, obwohl es Corraro nicht ausdrücklich nennt, und sicher auch die verbrannten Jugendgedichte, erwähnt sie doch Agliotti in Zusammenhang mit demselben und mit den Worten: *complura eiuscemodi carmina . . . in ipsa pueritia abs te confecta.* Da sie demnach blosse sklavische Nachahmungen Vergil's waren, so brauchen wir Agliotti's Bedauern darüber, dass Corraro sie den Flammen übergeben, nicht zu theilen. Vgl. übrigens w. u. S. 164.

[2]) s. die ganze Stelle a. O. col. 1075; einen Theil derselben habe ich oben S. 155 f. wiedergegeben. Die Satiren, ebenso wie die Progne, erwähnt Corraro auch in seinem Soliloquium ad Deum a. O. 14 f.; vgl. oben S. 152 Anm. 2. Pietro Bembo (s. w. u. S. 160) und Iac. Morelli erklären die Satiren für das Beste; nach letzterem sind diese Juvenal nachgeahmt [s. den Brief Jac. Morelli's an D'Ansse de Villoison, in I. Morellii Epistolae Septem, Patav. 1819, S. 10, wiederabgedruckt in Operette di Iacopo Morelli, Venezia 1820, II S. 214 und öfters schon vorher erschienen; und: Della cultura della Poesia presso li Veneziani (zuerst 1796 hinter Bettinelli's Parnasso Veneziano veröffentlicht, dann in) Operette di Iac. Morelli t. I 186]. In einigen Oden copirte er Horaz, nach Morelli, Operette I 186.

[3]) So in der autographischen Hs. *M*, wo das Argument mit darauffolgender Angabe der verwendeten Versmasse der Tragödie vorausgeht, und in

äsopischer Fabeln aus dem Griechischen in's Lateinische übersetzt und selber verschiedene hinzugedichtet[1]).

Als Humanist soll sich, nach Vespasiano[2]), Gregorio Corraro zugleich mit Poggio um die Emendation der neu entdeckten zwölf Komödien des Plautus verdient gemacht haben[3]).

2. Corraro's Ruhm. Die Ueberlieferung seiner Progne.

An Anerkennung bei seinen Zeitgenossen hat es auch Corraro nicht gefehlt; solche zollen ihm z. B., ausser den bereits erwähnten Vespasiano da Bisticci und Girolamo Agliotti[4]), auch Ambrogio Traversari[5]), Poggio[6]), Enea Silvio[7]), Giov. Tortelli[8]) u. s. w., und mit Niccoli scheint er sehr befreundet gewesen zu sein[9]).

Welchen Erfolg die Progne gleich von Anfang an hatte, erzählt uns Gregorio selbst an den beiden bereits angeführten Stellen. Zwanzig Jahre nach ihrer Dichtung erklärt sie Enea Silvio, Mussato's Ecerinis und Loschi's Achilles ignorirend, für die einzige lateinische Tragödie, die man zur Zeit neben denjenigen Seneca's besitze[10]). Giovanni

der Hs. *B*, wo Argument- und Versmassangaben auf die Tragödie folgen (s. über diese Hss. w. u. S. 162 Anm. 3).

[1]) s. Giov. degli Agostini a. O. S. 131.

[2]) Vite di nomini illustri del secolo XV: Poggio Fiorentino § 2, S. 422 der Ausgabe von Bartoli.

[3]) vgl. Voigt, Wiederbel.² I 261 Anm. 1 und II 391.

[4]) Von diesem haben wir ausser den beiden bereits öfter citirten auch noch einen dritten Brief an Corraro, aus Arezzo 1446, in den Hier. Aliotti Arret. Ep. et Opusc. T. I, S. 188 f. (l. III, ep. 1); s. auch ib. S. 470.

[5]) Im Hodoeporicon S. 11.

[6]) In einem Briefe an Gregorio, Poggii Florentini Opera, Argentinae 1513, Blatt 123 f.; Basileae 1538, S. 325 ff.

[7]) s. die über Pius II. und Greg. Corraro erzählte Anekdote bei Rosmini, a. O. 316 f. und vgl. ob. S. 153 und Anm. 3; vgl. ausserdem w. u. mit Bezug auf die Progne.

[8]) s. folgende Seite.

[9]) so erzählt Vespasiano a. O. S. 237.

[10]) Aeneas Sylvius, Tractatus de liberorum educatione (geschrieben 1449, s. G. Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II. und sein Zeitalter, II 292 Anm. 1 und Wiederbel.² II 467), sagt [S. 984 E der Basler Gesammtausgaben 1551 und 1571]: *Tragoediae quoque perutiles sunt, sed latinum*

Tortelli sagt in seiner Orthographia dictionum e Graecis tractarum, s. v. *Philomena*, nachdem er deren Geschichte kurz erzählt: ...... *ut in VI. Metamorph. libro Ouidius eloquentissime enarrauit: quam omnem tragoediam miro stilo, et par antiquis, Gregorius Corrarius Venetus, diuino quodam ingenio nostra aetate, dum adulescentulus esset, pertractauit, imitatus Thyestem Senecae, quo in nulla re minor comperitur*[1]) ...... und s. v. *Tereus* heisst es: ..... *ut elegantissime pertractauit Ovidius, et nec minus eleganter nostra aetate Gregorius Corrarius Venetus in praestantissima tragoedia, cuius titulus est Progne.* Also schon Tortelli fand die Progne den senecaischen Tragödien ebenbürtig und in diesem Urtheile wurde er von späteren noch überboten. — Bartolommeo Fonte citirt Corraro's Progne in seinem Dictionarium ex variis auctoribus collectum unter dem Worte *sulcus*[2]).

Aber auch im 16. Jahrhundert war die Progne noch rühmlich bekannt. Giglio Gregorio Giraldi im ersten Dialog über die Dichter seiner Zeit (geschrieben ungefähr 1515) erwähnt sie [: *Gregorium quidam Corarium Venetum laudant, quod, aiunt, Prognen nobilem tragoediam docuerit; ego eam nec legi, nec uidi, eius commendationem penes laudatores mitto*[3])], hatte sie aber selber nicht mehr zu Gesicht bekommen.

hodie praeter Senecam, qui fuit magni Senecae nepos (sic! vgl. dazu oben S. 86 Anm. 7), *nullum habemus, nisi Gregorium Corario Venetum qui Terei* (die beiden Basler Gesammtausgaben und der Einzeldruck Tractatulus per E. S. ed. ad Reg. Boh. Lad., s. l. et a., gedruckt bei Ulr. Zell, Köln, vgl. Hain, Repert. I Nr. 205, haben hier alle drei *Memneterei*) *fabulam, quae apud Ouidium habetur, in tragoediam uertit.* — Sicherlich hätte Enea Silvio mindestens auch noch Loschi's Achilles citirt, wenn diese Tragödie ihm bekannt gewesen wäre, ist er doch ein Verehrer des vicentinischen Dichters (s. oben S. 101 Anm.); dass er sie aber nicht mehr gekannt, ist ein neuer Beweis dafür, wie wenig sie verbreitet war (vgl. w. o. S. 107 f.).

[1]) vgl. Morelli's Annotatio zu seinem Briefe an D'Ansse de Villoison, in Iacobi Morellii . . . . Epistolae Septem variae eruditionis, Patavii 1819, S. 12 — wiederabgedruckt in Operette di Jacopo Morelli, Venezia 1820, vol. II 216 f.

[2]) *trisulcus,* s. Mehus, Vita Ambr. Trav. S. 23 und vgl. den betr. Vers w. u. C 4 in den Citaten aus dem 5. Akt.

[3]) De Poet. suor. temp. dial. I in L. G. Giraldi Opera II col. 543, s. Giov. degli Agostini a. O. I 128.

Am 12. October 1527 schreibt Pietro Bembo aus Padua an seinen venezianischen Freund Angelo Gabriele (der offenbar mit dem Gedanken einer Veröffentlichung von Corraro's Werken umging und Bembo daher dieselben zur Durchsicht gesandt hatte) und lobt die Tragödie und noch mehr die Satiren, während ihm die übrigen Gedichte und besonders die Epigramme, mit Ausnahme des ersten, gar nicht gefallen. Die prosaischen Schriften zeigten grosse Frömmigkeit, aber nicht immer eine tadellose Latinität, was sich übrigens dadurch entschuldigen lasse, dass sich Corraro in seinem reiferen Alter mehr um kirchliche Dinge als um schöne Litteratur gekümmert habe. Die Fabeln[1]) endlich seien ein armseliges und schwaches Werk[2]).

Jedoch bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kannte man den Verfasser der Progne in seiner eigenen Vaterstadt nicht mehr. Im Jahre 1558 druckt sie Giov. Ricci, Mitglied der venezianischen Accademia della Fama, nach einer in seinem Privatbesitz befindlichen Handschrift, über deren weitere Schicksale ich nichts ermitteln konnte, ab ohne deren Dichter zu kennen; vielmehr erklärt er, dass sie, wenn nicht von einem alten, so doch jedenfalls von einem den Alten mindestens ebenbürtigen Dichter verfasst sei, und auch für Ricci war die Progne die einzige lateinische Tragödie die man neben denjenigen Seneca's besass[3]).

Drei Jahre nach dieser Ausgabe erschien bereits in

---

[1]) Lies *Apologhi* statt *Epiloghi.*

[2]) Lettere di P. Bembo. Venezia 1587, vol. II, l. II, Blatt 33 v⁰; in der Gesammtausgabe der Werke, Venezia 1729, III 110.

[3]) Progne Tragoedia nunc primum edita. In Academia Veneta 1558, in 4⁰. Voran steht ein Widmungsbrief an den spanischen Gesandten bei der römischen Curie Francisco Varga; hinter der Tragödie folgen die auf Corraro zurückgehenden (theilweise unrichtigen, s. w. u.) Angaben über einige Versmasse, ein Nachwort an die Leser, ein wieder auf Corraro zurückgehendes, von Ricci aber wohl willkürlich modifizirtes, kurzes Argument und das Personenverzeichniss. — Von Ricci stammen wohl auch die Lobeserhebungen, durch welche besagte Akademie im folgenden Jahre (1559) diese Tragödie unter den von ihr auf die Frankfurter Messe gesandten Büchern auszeichnet (s. Iac. Morelli, Epistolae Septem variae eruditionis, Patavii 1819, Seite 12, wieder abgedruckt in Operette di Iac. Morelli, Venezia 1820, II 217).

Florenz eine italienische metrische Uebersetzung der Progne von Lodovico Domenichi, der diese Uebersetzung jedoch für ein von ihm selber gedichtetes Originalwerk ausgab[1]).

Die Ausgabe von 1558 wurde im Jahre 1638 in Rom zugleich mit dem Widmungsbrief Ricci's wieder abgedruckt und immer noch war der Verfasser unbekannt, resp. wurde unter den altrömischen Dichtern gesucht[2]).

Anderthalb Jahrhunderte später glaubte der Groninger Arzt G. N. Heerkens die Progne genügend vergessen oder unbekannt — er selber kannte den Verfasser wahrscheinlich nicht und wird wohl kaum gewusst haben, dass die Tragödie schon im Druck erschienen war — um sie im Vorworte zu seinen Icones[3]) unter Mittheilung eines ausführlichen Auszuges und unter dem Titel Tereus auf Grund einer von ihm erfundenen Schwindelgeschichte für eine Tragödie des Lucius Varius auszugeben, für deren vollständige Herausgabe er nirgends einen Verleger zu finden sich in seiner 5. Icon (v. 419 ff.) bitter beklagt[4]). Heerkens' Fabel erregte von Anfang an berechtigte Zweifel. In einem Schulprogramm führt Dav. Chr. Grimm[5]) aus, dass

[1]) Progne Tragedia di M. Lodovico Domenichi. In Fiorenza appresso i Giunti 1561, in 8°, s. Giov. degli Agostini a. O. I 128 f.; Tiraboschi, a. O. t. VII, p. III, l. III, c. I, § LXXXVII, S. 1037; Rosmini a. O. 308 Anm.; Morelli am Ende seiner Annotatio zum mehrfach erwähnten Briefe etc. — Im Jahre 1548 war schon eine von Girolamo Parabosco gedichtete italienische Progne zu Venedig erschienen, s. Allacci, Dramaturgia, 1755, col. 648; Tiraboschi a. O. t. VII, parte III, l. III, c. III, § LVII, S. 1282; Napoli-Signorelli, St. crit. d. teat. III (Napoli 1788) 127; Ginguené, Hist. litt. d'It. VI 127 Anm. 1 u. s. w.

[2]) Progne Tragoedia nunc iterum edita. Romae excud. Mascardus 1638, in 4°.

[3]) Utrecht 1787 und mit bloss verändertem Titelblatt Paris 1788, pag. XI—XCIV.

[4]) a. O. S. 156 ff. — Vgl. über Heerkens' Schwindelei Rosmini a. O. 308 Anm.; Chardon de La Rochette, zuerst in Magasin Encyclopédique An. IX (1804), T. IV, S. 384 ff., wiederabgedruckt in seinen Mélanges de crit. et de phil. III 318 ff.; Schöll, Hist. abr. de la litt. rom. I 212 ff.; Jac. Morelli, Epistolae Septem, Patav. 1819, S. 7 ff., wiederabgedruckt in Operette di Iac. Morelli, Venezia 1820, t. II, 211 ff.; A. Weichert, De Lucii Varii et Cassii Parm. Vita et Carm. 118 ff.

[5]) Tragoedia vetus latina Tereus deperditarum XV soror, Annaberg 1790.

die Tragödie eher von einem christlichen Dichter geschrieben zu sein scheine, während ein Rezensent Heerkens' noch zweifelhaft ist und sie eher in die Zeit bald nach Seneca setzen zu wollen scheint[1]). D'Ansse de Villoison vermuthet einen Italiener des 16. Jahrhunderts als Verfasser und schreibt an den Abate Iacopo Morelli, Bibliothekar der Marciana, unterm 18. August 1792, worauf dieser endlich am 22. September desselben Jahres eine Antwort veröffentlichte[2]), in welcher er den ganzen von Heerkens erfundenen Schwindel gründlich aufdeckte und unwiderleglich nachwies, dass Greg. Corraro der Dichter sei. Der Hauptbeweis Morelli's war der, dass er in seinem Privatbesitz eine von Corraro geschriebene und mit eigenhändigen Bemerkungen versehene Handschrift hatte[3]), welche eine ver-

[1]) Göttingische Anzeigen von gel. Sachen I (1791) S. 9 ff.

[2]) V. C. Ioanni Baptistae Caspari de Ansse Villoisonio Iacopus Morellius S. P. D., zunächst als fliegendes Blatt Venedig 1792 gedruckt (im selben Monat desselben Jahres von Gius. Vernazza in's Italienische übersetzt, s. Morelli aa. Oo. 12, bezw. II 216), wiederabgedruckt 1799 in Theoph. Chr. Harlesius, Supplement. ad Notitiam breviorem Litteraturae Romanae I 494 ff.; in Chardon de la Rochette, Mélanges etc. III 339 ff.; bei Morelli an den beiden aa. Oo., wo auch die beiden Briefe des D'Ansse de Villoison und weitere Angaben zu finden sind.

[3]) Jetzt in der Marciana (cod. *M.* 155, classe XII der lateinischen Hss.; ich bezeichne diesen Codex im Folgenden mit *M*), welcher Morelli seine ganze Bibliothek vermachte (s. Valentinelli, Bibl. manusc. ad S. Marci Venetiarum I, S. 139). In diesem Codex geht den andern Werken unseres Dichters die Tragödie voran, an welcher Corraro nach der Veröffentlichung noch gefeilt hatte, so dass diese autographische Hs. von der ersten Redaktion, die uns der Druck Ricci's mangelhaft repräsentirt, öfters erheblich abweicht. Von diesem ersten Theile der Hs. *M* nun haben wir eine Kopie im Pergamentcodex Rhediger 118 (ich bezeichne ihn mit *B*) der Stadtbibliothek zu Breslau, in welchem die Progne nachträglich hinter den von völlig verschiedener Hand geschriebenen Tragödien Seneca's angebunden ist. In dieser von *M* und *B* repräsentirten zweiten Ausgabe der Tragödie fehlen einmal zwei ganze Verse und ein andermal ein ganzer Vers. An den betreffenden Stellen steht von Corraro's Hand an den Rand geschrieben: *Hinc postquam edidi duos uersus amoui certa ratione; rogo ut ex aliis exemplaribus amoueantur;* und: *Hinc postquam edidi uersum [unum B] amoui* (s. den Brief Morelli's an D'Ansse de Villoison, in Iac. Morellii Epistolae Septem S. 9 f. und vgl. Della Cultura della Poesia presso li Veneziani, in Operette di Iac. Mor. I 186 f.). Zu Anfang des Gedichtes über die Kindererziehung steht in *M: Ex hoc libello, postquam edidi, nonnullos uersus mutaui et correxi. Rogo ut in aliis*

besserte, nochmals gefeilte Redaktion seiner bereits vorher veröffentlichten Werke bietet, Aenderungen und Randbemerkungen die uns, nebenbei bemerkt, zeigen, dass der Dichter doch noch während einiger Zeit reges Interesse an

---

exemplaribus amoueantur et corrigantur ad hoc exemplar, und unter dem Titel: Gregorii Corrarii Veneti ad Andream Fratrem: Quomodo educari debeant pueri hat der Dichter bemerkt: *Libellus hic didascalicus est: ideo debuit ad aliquos scribi* (s. Rosmini a. O. S. 487; 477, wozu vgl. ib. 309; diese didaskalische Schrift in Hexametern ist das einzige Werk Corraro's welches nach seinem Autograph veröffentlicht ist). — Einer kritischen Ausgabe der Progne, wie der übrigen in *M* enthaltenen Werke Corraro's, könnte natürlich nur diese Hs. zu Grunde gelegt werden. Da mir dieselbe jedoch nicht zugänglich ist (für freundlichst ertheilte Auskunft über einige sie betreffende Fragen bin ich dem Präfekten der Marciana, Herrn C. Castellani, sehr zu Dank verpflichtet), so tritt für mich an deren Stelle die Hs. *B*. Der von Ricci herausgegebene Text (*R*) repräsentirt eine Hs. der älteren Redaktion, die jedoch (abgesehen von den drei später durch Corraro absichtlich getilgten, von zwei offenbar bloss von Ricci und einem von *B* übersprungenen Verse) nicht allzu erheblich von der zweiten Redaktion abweicht. Vor allem aber hat man Ricci Unrecht gethan, wenn man alle die zahlreichen falschen Verse auf seine Rechnung schrieb, da sich vielmehr, wie die Ueberlieferung zeigt, nicht läugnen lässt, dass sie grossentheils von Corraro selbst stammen. Besonders mit dem jambischen Trimeter ist er schlecht vertraut und in dem von ihm selber verfassten, seine Tragödie in *M, B* und *R* begleitenden Verzeichniss der Vermasse wird dieses Metrum folgenderweise definirt: *Carmen archilogicum trimetrum iambicum acatalecticum. Assumit in disparibus quidem locis iambum, choreum* (d. i. hier der Tribrachys), *spondeum, dactylum et anapaestum; in paribus autem iambum, choreum et anapaestum. Hic uero uidelicet anapaestus apud tragicos rarius, apud comicos frequentius inuenitur, ita tamen ut multarum breuium iunctura uitetur.* Entsprechend dieser Erklärung setzt daher Corraro ruhig nicht nur einen Anapaest an die geraden Stellen im Innern des Verses, sondern auch einen Anapaest oder Tribrachys an die sechste Stelle (Beispiele s. w. u. in den Citaten). Ja auch Trochäen, bezw. Spondeen und, wenn auch seltener, Dactylen findet man zu Ende des Senars, doch wird man diese wohl als vom Dichter nicht beabsichtigt anzusehen haben. Jedenfalls sehen wir, dass Corraro in metrischer Hinsicht tief unter Mussato und Loschi steht und dass für ihn die durch Lovato gewonnene Einsicht in den Bau des Senars fast gänzlich wieder verloren war. — Was nun den den Auszügen Heerkens' zu Grunde liegenden Text anlangt, so ist es sicher, dass er der älteren Redaktion angehörte, findet sich darin doch, abgesehen von mit *R* gemeinsamen Fehlern, der eine der von Corraro später getilgten Verse (die Stelle, in der die beiden andern getilgten Verse vorkommen, theilt Heerkens nicht mit). Verschiedenes, worunter einige besseren Lesarten und einige schlechteren Interpunktionen als in *R*, deutet ferner darauf hin, dass Heerkens nicht Ricci's Druck noch der römische

seinen litterarischen Werken, und speziell an der Progne, behielt und dass sein Bedauern, dieselbe gedichtet zu haben, nur ein religiöses war. Den Flammen hat er sein Handexemplar der bereits edirten Werke nicht übergeben, und wenn eine solche Opferung auf dem Altar seiner Frömmigkeit allerdings auch nur bei noch nicht veröffentlichten Schriften einen Zweck haben konnte, so zeigt doch andererseits der Umstand, dass die Jugendgedichte, die er späterhin verbrannte, noch nicht veröffentlicht waren, dass dieselben auch nicht viel werth sein mochten[1]).

3. Inhalt der Progne.

Die Progne behandelt die Erzählung Ovid's, Metamorphosen VI 424—674, welche aber für die Zwecke des Dramas anders angeordnet und in einigen Dingen geändert ist. Da der gleiche Stoff von römischen Dramatikern wiederholt behandelt wurde und Mussato in seiner ersten Epistel von einer im jambischen Fusse geschriebenen Tragödie dieses Inhalts spricht[2]), so hat man sich gefragt[3]) ob Corraro etwa eine alte, jetzt verlorene, ihm aber noch zugängliche Tragödie Tereus benutzt habe. Was zunächst Mussato anlangt, so sieht jeder gleich, dass er an der betreffen-

---

Nachdruck desselben, sondern eine Hs., die mit derjenigen von *R* nahe verwandt oder identisch war, vorlag. Auch wäre Heerkens wohl, wenn er gewusst hätte dass die Progne schon im Druck erschienen war, nicht so frech gewesen. Im Uebrigen springt Heerkens mit seinem Texte auf die willkürlichste Weise um; er lässt einzelne Verse aus, fügt ganze oder halbe von ihm selbst geschmiedete Verse ein, stellt die überlieferten um und ändert einzelne Worte wo es ihm gerade passt. Seine Auszüge, die ich mit *H* bezeichne, sind für die Textconstitution von geringem Werthe; sie umfassen etwa zwei Fünftel (zusammen 406 Verse) des ganzen Gedichtes.

[1]) Vgl. oben S. 152 und 157 Anm. 1.

[2]) s. w. o. S. 33 f.

[3]) Chassang a. O. 65; 20. — Ein weiterer Grund zu dieser Frage ist für Chassang der, dass Johannes Saresberiensis den Accius citirt. Hätte er aber die einzige von ihm dafür angezogene Stelle, Policraticus, lib. VI, cap. 28 (Bd. IV, S. 76 seiner Werke, ed. Giles), näher angesehen, so hätte er sich überzeugt, dass Joh. Saresberiensis jenes Citat mit der Bemerkung, dass es aus dem Anfang des Philocteta stamme, einfach wörtlich dem Apuleius, de Deo Socratis c. 24, entnommen hat (s. Ribbeck, Tragicorum Romanorum fragmenta ² S. 203). Zu Policr. VI 18 s. Beiträge I, S. 146 Anm.

den Stelle die That der Progne nur desshalb als Beispiel mit anführt, weil sie gerade zu der gleichzeitig erwähnten Rache der Medea und des Atreus so vortrefflich passt. Wäre ihm eine Tragödie Tereus vollständig bekannt gewesen, so hätte sie sicher in der etwas vorher[1]) von Mussato gegebenen Liste aller uns ganz erhaltenen lateinischen Tragödien nicht fehlen dürfen, umsomehr als sie nach der damaligen Auffassung die einzige gewesen wäre, die einen andern als Seneca zum Verfasser gehabt hätte. Dass aber lateinische Tragödien über Tereus existirt hatten, konnte Mussato sehr wohl wissen, und diese Bekanntschaft mit dem Titel mag auch Corraro zur Schaffung seiner Progne angeregt haben, weit mehr wohl aber noch der Umstand, dass bei Seneca die Progne wiederholt erwähnt ist. So ist ihre That im Thyestes mit derjenigen des Atreus verglichen (v. 56 f., 272 ff.), im Herc. Oetaeus vergleicht sich Deianira mit Medea und Progne (949—953). Philomela und die mit ihr verwechselte Aedon, die pandionischen (daulischen) Vögel, Itys u. s. w. spielen in Gesängen bei Seneca als Beispiele eine ziemliche Rolle, so im Klagegesang der Iole (Herc. Oet. 191 ff., 199 f.), im zweiten Gesange der kriegsgefangenen Troerinnen (dritter Akt des Agamemnon, 670 ff.). Octavia findet ihr Schicksal grausamer als das der pandionischen Vögel (8 f.) und spielt, im Wechselgesange mit dem Chore zu Ende des fünften Aktes, auf Aedon, Philomela und Progne an (914 ff.; vgl. auch Herc. fur. 146 ff.). Ebenso ist auch die Geschichte des Diomedes (der im Prolog unserer Tragödie auftritt) und seiner Pferde oft erwähnt (Herc. fur. 226 f.; 1169 f.; Herc. Oet. 19 f.; 1538 ff.; 1789 f.; 1894 ff.; Agamemnon 842 ff.; Troades 1108 f. etc.), so dass also die Lektüre des alten Tragikers selbst, zugleich mit der eben berührten Stelle Mussato's, unsern Dichter direkt zur tragischen Behandlung dieses Stoffes auffordern konnte. Dass er aber lateinische Tragödien über Tereus nicht anders als etwa dem Titel nach kannte und also auch keine solche zu Rathe gezogen hat, würde uns eine Untersuchung der Progne, in welcher sich Corraro, mit nur ganz unbedeuten-

[1]) s. oben S. 31 f.

den Aenderungen, eng an Ovid hält und sich sogar stellenweise begnügt, dessen Hexameter in Jamben umzusetzen, daneben Seneca in vollstem Masse ausbeutend, leicht beweisen können, hätten wir nicht zum Ueberfluss Corraro's eigene Erklärung[1]), dass er in seiner Progne Seneca's Thyestes nachahme, und das ausdrückliche Zeugniss zweier Zeitgenossen, Enea Silvio's und Giovanni Tortelli's, dafür dass Corraro weiter nichts gethan hat, als die Erzählung der Metamorphosen in eine Tragödie nach Seneca's und speziell des Thyestes Muster umwandeln. Ausserdem ist überhaupt nicht anzunehmen, dass dem 14. und 15. Jahrhundert ein lateinischer Tragiker erhalten sein konnte ohne dass uns etwas darüber berichtet wäre. Zudem erklärt Enea Silvio ja ausdrücklich, dass Seneca der einzige erhaltene alte lateinische Tragiker sei.

Die Progne, in lateinischer Sprache wie Alles was Gregorio Corraro geschrieben, umfasst in der ältern Redaktion 1066, in der jüngern 1063 Verse, die, soweit ich nichts anderes angebe, jambische Trimeter sind. Sie hat also ungefähr die Länge einer senecaischen Tragödie. Während Ricci's Druck eine Eintheilung in Akte und Szenen überhaupt nicht gibt, so findet sich wenigstens die Eintheilung in fünf, an Länge allerdings sehr ungleiche, Akte[2]) in der Breslauer Handschrift.

Was die bereits angedeuteten Unterschiede in der Handlung zwischen Ovid und Corraro anlangt, so sei zum bessern Verständniss des Ganzen vorausgeschickt, dass, wie aus verschiedenen Bemerkungen im Verlaufe des Stückes hervorgeht, Tereus hier nicht, wie bei Ovid, die Progne als Dank für die ihrem Vater Pandion gegen barbarische Völ-

---

[1]) s. oben S. 157.

[2]) Der I. hat 136 Verse, wovon 69 Chorges.; der II. 221, wovon 57 Chorges.; der III. umfasst 504 Verse, wovon 69 auf einen Gesang des Chores und der Progne innerhalb des Aktes und 70 auf den Schlussgesang des Chores entfallen; der IV. 99, bezw. 97 (in der definitiven Redaktion), wovon 13 Chorges., und der V., welcher keinen Chorgesang hat, besteht aus 106, bezw. 105, Versen. Somit ist der III. Akt mehr als doppelt so lang als der II., fast dreimal so lang als der I., mehr als fünfmal so lang als der IV. und fast fünfmal so lang als der V. Akt.

ker geleistete Hülfe erhält, sondern dass er vielmehr den Pandion, König von Athen, bekriegt und besiegt hatte und dass seine Ehe mit Progne ein Pfand des zwischen beiden geschlossenen Friedens war. Dagegen zeigt sich darin wieder vollständige Uebereinstimmung zwischen Corraro's Progne und den Metamorphosen, dass das Stück nicht in Daulis, wie wohl die ältere Sage überlieferte[1]), sondern, wie die ovidische Erzählung, in Thracien spielt. So konnte denn Corraro auch Diomedes und seine Stallungen, obschon sie Ovid an dieser Stelle nicht erwähnt, in seine Schilderung hineinziehen.

Der I. Akt (Prolog)

besteht aus einem Monolog des verstorbenen thracischen Königs Diomedes, der seinen Pferden Menschen zum Frasse vorgeworfen hatte und dann durch Hercules den gleichen grausamen Tod fand.

„Ich komme von der Unterwelt", sagt er, „und selbst dort ist eine so scheussliche Grausamkeit wie die meinige noch nicht dagewesen. Ich allein bin schon im Stande die Thracier wüthend zu machen. Wohl mögen sie das Verbrechen hassen, denn genug Verbrechen, genug Scheusslichkeiten sind verübt worden. Ich flehe um recht peinvolle Qualen, denn sie sind mir willkommen. Fügt noch neue zu den mir bereits auferlegten Strafen hinzu, wenn ihr könnt, ihr grausigen Furien!"[2])

Sodann entnehmen wir diesem Monologe des Diomedes, dass bei Beginn der Tragödie ein uns noch unbekannter

[1]) Aus den w. ob. angegebenen Citaten geht hervor, dass Seneca in seinen Tragödien die That des Tereus bald als in Daulis, bald als in Thracien verübt annahm. In dem (unechten) Briefe der Sappho (Heroides Epist. XV, 154) heisst Procne: *Daulias ales*, in der Erzählung der Metamorphosen aber ist stets nur von Thracien als Heimath des Tereus und Ort für die verschiedenen Verbrechen die Rede.

[2]) Ich übersetze hier die neun ersten Verse des Monologs, dessen Wortlaut ich w. u. vollständig mittheile, fast wörtlich, um anzudeuten, wie er nach meiner Meinung zu interpretiren ist. Einzelne Worte lassen sich verschieden auffassen, und in der That übersetzt anders als ich Domenichi in dem von Giov. degli Agostini mitgetheilten Fragment (s. a. O. S. 129), und Heerkens in der Praefatio (S. XX) zu seinen Icones interpungirt anders. Es kommt ganz auf den Sinn an, den man den Worten: *nefas odisse liceat; crimini*

Theil der Kette von scheusslichen Verbrechen [nämlich die von Tereus begangene Schändung und Verstümmelung Philomela's] bereits vollzogen ist. Diomedes bekennt selber, wenn auch indirekt, Schuld daran zu tragen und sein Erscheinen soll Alles nun zum Ausbruch bringen. Niemals wird sein Haus, niemals Thracien frei von Verbrechen sein, alle vorhergehenden werden klein sein gegen das bevorstehende, an das künftige Geschlechter kaum zu glauben im Stande sein werden. Dabei sagt er das Verbrechen voraus (*Matris furorem cerno* etc.) und wieder auf das bereits geschehene hindeutend theilt er uns mit, dass Tereus zwar seine schändliche Lust befriedigt habe, sein Verbrechen aber nicht verborgen bleiben werde. — „Er kommt in einem Schiffe herangesegelt und, siehe da, das Volk ruft ihn durch feierliche Bittgesänge herbei." Mit einem nochmaligen Hinweise auf das was kommen wird und mit dem Bemerken, dass er nun lange genug die Erde mit seiner feindlichen Last beunruhigt habe und dass die Wuth alles schon von selbst verrichten werde, geht Diomedes ab, von der Unterwelt, die ihn nicht länger auf der Erde wissen will, zurückgerufen.

Der auf diesen Prolog folgende Chorgesang, aus zwei verschiedenen Metren, nämlich 14 Sapph. min. und 52 Glyconeen, zusammengesetzt (eine Zusammensetzung die sich bei Seneca im dritten Chorgesange des Herc. fur. v. 830—894 findet), ist ein Gebet an Neptun, dass er dem Könige Tereus, der auf die Bitte der Königin zur See nach Athen gefahren sei, eine glückliche Heimfahrt nach der thracischen Küste verleihen möge. Seine Heimkehr soll von ganz Thracien festlich begangen und durch Opfer, Gesänge und Tänze gefeiert werden. — Am Schlusse seines Liedes hört der Chor einen Lärm vom Hafen her und fragt sich, in den iambischen Trimeter übergehend, ob wohl Tereus schon angekommen sei:

Sed quis profecto strepitus e portu sonat?

---

datum est satis; deprecor und *amare liceat* gibt. Diejenige Uebersetzung, welche dem Sinn der Worte von Tantalus' Schatten in Seneca's Thyestes am nächsten kommt, ist sicher die richtige.

Accurrit unde haec turba? Puppi regiä
En arma praefixa? en Tereus abest[1]) procul?[2])

Den Anfang des

II. Aktes

muss man sich, wie wir gleich sehen werden, von Tereus während er sich noch auf dem Schiffe befindet gesprochen denken.

Er dankt seinem Vater Mars, dass er ihm stets günstig sei. Die Thracier und der ganze Norden fürchten ihn. Ebenso haben die Athener ihn gefürchtet und Pandion habe mit Mühe dadurch, dass er ihm seine Tochter gab, den Frieden erlangt. Nun komme er, ein angesehener Gast, vom Lande seines Schwiegervaters zurück. — Er freut sich von seinem Schiffe aus die durch glückliche Kriege ruhmbedeckten Dächer seiner Hauptstadt wiederzusehen:

Tot spoliis ducum
Praeclara puppi tecta prospicio libens;
En alta decora patriae cerno domus
Gratosque muros, iura quo reges solent
Agnosco templum sceptra gestantes dare.

Aber ihm ist nicht wohl zu Muthe wie sonst einem der in's Vaterland zurückkehrt. Gewissensbisse quälen ihn. Aber dem Könige ist ja Alles erlaubt:

Si quid errauit furor,
Fac ipse liceat, facile quod reges solent.
Non[3]) cernis alta decora natalis soli?
Gratare tandem! non decet regem timor[4]).
Sed[5]) ecce litora remige assiduo sonant:
Laetantur omnes, obuiam cuncti ruunt,
Aderitque Progne.

Sie wird weinen, sagt er sich, wenn sie sehen wird,

[1]) *B* adest; *H fehlt.*

[2]) Vgl. über diesen Uebergang vom Chorgesang in's neue Episodium w. oben S. 38 Anm. 2.

[3]) *R* Num; *H fehlt.*

[4]) Vgl. Thyestes 348: *Rex est qui posuit metus* . . . . . . und daneben begegnet man der Behauptung, dass es für Könige nicht Recht und Unrecht gibt, dass ihnen alles erlaubt ist, recht häufig bei Seneca: s. Thyestes 205 ff. und besonders 217 f.; ib. 312 ff.; in der Szene zwischen Lycus, Megara und Amphitryon, zweiter Akt des Herc. fur., z. B. v. 400 etc.; in der Szene zwischen Nero und Seneca, zweiter Akt der Octavia, z. B. v. 449, 451, 453 etc.

[5]) *H* Et.

dass ihre lang erwartete Schwester fehlt; aber er will sein Verbrechen durch Lügen verbergen, indem er ihr unter Thränen angeben wird, Philomela sei dem Sturme des Meeres erlegen.

Mit der zweiten Szene scheint Tereus an's Land gestiegen zu sein. Weinend ruft er Progne an und sagt ihr, er habe viele Gefahren auf dem Meere zu bestehen gehabt. Progne fragt sofort nach ihrer Schwester Philomela, und Tereus erzählt nun, wie er zu seinem Schwiegervater gekommen, von ihm frohlockend empfangen worden sei, und wie dieser nur mit Widerstreben seine Tochter ihm anvertraut habe. Auf dem Rückwege habe sich ein furchtbarer Sturm erhoben, den Tereus sehr ausführlich schildert, und Philomela, von der Seekrankheit ergriffen, sei dieser erlegen. So hätten es die Götter gewollt! Kaum sei sie todt gewesen, so habe sich das Meer sofort beruhigt und nach vier Tagen seien sie an der äussersten Küste Thraciens gelandet, wo er selber ihre Verbrennung und Beerdigung, unter Weinen und Trauergesängen der Mannschaft, die sich das Haupt verhüllt und dreimal den Scheiterhaufen umkreist hätte, besorgt habe. Da fragt Progne nach den Begleitern der Philomela, ob diese, und besonders der Greis Pistus, noch lebten. Pistus, antwortet Tereus, habe sich, als der Leichnam zu brennen anfing, ausser sich vor Schmerz, selber auf den Scheiterhaufen geworfen und sich als treuer Begleiter mit ihr verbrennen lassen, denn vom gleichen Feuer wie sie verzehrt zu werden habe er offenbar für sein grösstes Glück erachtet. Das übrige Gefolge der Philomela sei umgekehrt, um dem Vater den traurigen Todesfall zu berichten [1].

---

[1]) Diese Szene war bei Ovid nur durch wenige Verse angedeutet:

> Sustinet ad Prognen post talia facta reuerti,
> Coniuge quae uiso germanam quaerit. At ille
> Dat gemitus fictos, commentaque funera narrat;
> Et lacrimae fecere fidem. (*Met. VI* 563 *ff.*)

Der Monolog des Tereus in der ersten Szene dieses Aktes schliesst mit den Worten: *lacrimae facient fidem.*

Progne's Frage nach Pistus und Tereus' Antwort ist von grosser Wichtigkeit, denn Pistus ersetzt in unserer Tragödie das gewobene Gewand, das Philomela in der ovidischen Erzählung an Progne sendet.

Progne ist ausser sich vor Schmerz und klagt sich selber der Schuld an. Sie allein habe ihre Schwester in's Verderben gestürzt und zugleich beinahe auch noch ihren Mann zu Grunde gerichtet [1]). Sie selber habe die schrecklichsten Todesqualen verdient. Wäre sie doch auch mit Pistus auf dem Scheiterhaufen ihrer Schwester verbrannt! Er, Tereus, aber sei an deren Tode unschuldig . . . . Ihr Vater habe vielleicht schon den Tod erfahren und trauere . . . Sie will sofort alle Zeichen der Trauer anlegen, Hände und Arme zusammenschlagen, und befiehlt den Dienerinnen ihr ihren Schmuck abzunehmen, wird aber ohnmächtig, worauf dieselben ihre Herrin auf des Tereus Befehl in ihr Schlafgemach tragen.

Der Chor klagt in seinem aus Sapph. min. vermengt mit Adonii [2]) bestehenden Gesange über das vielfache Unglück dieses Lebens, dessen geringster Theil nur von Glück erfüllt sei. So trauere jetzt auch Progne, die früher so glücklich und stolz gewesen sei, um ihre den Meeresstürmen erlegene Schwester. Dies giebt dem Chor Veranlassung über Tiphys, der sich zuerst auf das Meer gewagt, zu klagen und von den Gefahren der Schifffahrt zu singen. Mögen andere das Meer nach allen Richtungen befahren und sich dann der überstandenen Gefahren brüsten, er, der Chor, will lieber in seinem niedrigen Hause bleiben.

Zwischen dem zweiten und dem dritten Akt würde nach Metam. VI 571 ein ganzes Jahr liegen; da aber Corraro in der Art wie Progne das an ihrer Schwester begangene Verbrechen erfährt vollständig von Ovid abweicht, und zwar auf eine Weise, die dem dramatischen Gefühle des jungen Gregorio alle Ehre macht, so ist das nicht massgebend und, wie aus dem folgenden Inhalte sich ergibt, genügt es, wenn wir einige Tage zwischen den beiden Akten verstreichen lassen.

---

[1]) Ego te peremi; causa nostra est haec [*R H* haec est] soror,
Crimenque nostrum: namque dum propero nimis
Unam uidere, paene d i s p e r s i duos.

[2]) 17 Sapph. min. + 1 Adonius + 15 S. m. + 1 Ad. + 1 S. m. + 1 Ad. + 5 S. m. + 1 Ad. + 3 S. m. + 1 Ad. + 10 S. m. + 1 Ad.

Der Anfang des

III. Aktes

spielt immer noch in der Nähe des Königspalastes. Pistus, der greise Diener Philomela's, tritt auf und sagt, nach grossen Mühsalen komme er gänzlich erschöpft von den Wäldern zurück, ein unseliger Gast und Bote eines grässlichen Verbrechens:

> Quam grauia passus defero e siluis gradum,
> Infaustus hospes, nuntius diri mali.
> O sors acerba! Vix mihi sufficiunt pedes[1])
> Rectoque ducunt tramite errantem gradum.

Progne's Amme sieht und erkennt ihn, Pistus aber fragt wo die Königin sei, ihr selber müsse er alles erzählen. In diesem Augenblick tritt Progne selbst auf und fragt ihn erstaunt, ob er von der Unterwelt zurückkehre, denn Tereus habe auch ihn für todt erklärt. Darauf antwortet Pistus:

> Me longus error, luctus et siluae pauor
> Deformat; illic teter increuit rigor,
> Sparsus per humeros crinis, attractae genae,
> Et crura dumis lacera . . . . . .

und erzählt zögernd, wiederholt von Progne, die ihn alles zu sagen auffordert, unterbrochen, die grause That des Tereus: wie dieser, nach zurückgelegter Fahrt, befohlen habe an einem ausgehöhlten Felsen im Hafen eines nahegelegenen Landes (*uicina tellus*), in welches ein Zug des Gebirges Rhodope sich erstreckt, das Schiff anzulegen. — Die Küste war Tereus' Leuten wohl bekannt, denn Pistus bezeichnet sie als *litus notum,* woraus zu schliessen ist, dass sie, wie auch schon aus dem *uicina tellus* etc. hervorgeht, nicht weit von der thracischen Residenzstadt war. — Kaum sei Tereus auf dem festen Lande gewesen, so habe er sein scheussliches Verbrechen vollzogen: trotz der Bitten, Beschwörungen, Klagen und des Widerstandes der Philomela habe er dieselbe geschändet. Und als sie gedroht, sie würde der ganzen Welt das an ihr begangene Verbrechen erzählen, oder, falls man sie gefangen hielte, die Steine und die der That mitwissenden Götter zu erweichen verstehen, und, den Wald mit ihrem Geschrei erfüllend,

[1]) Anapäst an vierter Stelle.

warten bis die Schwester komme um sie zu rächen, habe er ihr geantwortet: in der Höhlung des nahen Felsens sei eine Behausung für sie, dort werde sie von ihm getreuen Dienern gefangen gehalten werden, und dann solle nur die Schwester kommen, um ihre Ketten zu lösen — mit diesen Worten habe er mit einer Zange ihre Zunge gefasst und dieselbe abgeschnitten. Sodann habe Tereus selbst, damit sie, Progne, durch keinen Boten das Verbrechen erfahre, die Begleiter Philomela's erschlagen. Er, Pistus, allein habe fliehen können und sich in einem Schlupfwinkel versteckt:

> Hoc uile solus, fateor, e cunctis caput
> A tam parata morte subduxi pedibus[1])
> Tentare latebras ausus ignotas mihi.
> Montes per altos ducor ex illo uagus,
> Siluas et amnes[2]) lustro permixtus feris.
> Herbae et rubeti poma solantur famem.
> Rami caduci pariter et flatus mouent
> Strepente folio. Somnus in nuda[3]) fuit
> Tellure. Demum huc appuli fessus malis.

Da nun Tereus offenbar gleich nachdem er Philomela die Zunge abgeschnitten[4]) und ihre Begleiter getödtet hatte[5]), sich direkt nach der nahen Heimath einschiffte, Pistus aber, bis Tereus' Schiff fortgefahren war, sich verborgen halten musste; da ferner der Weg zu Lande, über Berge und durch Wälder, den Pistus sodann einschlug und der ihm, einem Athener, zudem unbekannt sein musste (wie er ja auch durch das Wort *ignotas* andeutet), viel weiter und beschwerlicher war und ihn zu tagelangem, mühsamem Umherirren nöthigte, wie auch aus seinem Zustande, aus seinen Klagen, aus den Worten *ex illo* etc. hervorgeht, so werden wir wohl mit Recht annehmen können, dass Tereus immerhin etliche Tage vor Pistus angekommen sei, d. h. dass

---

[1]) s. oben S. 163 Anm.

[2]) *B* amnis *und so fast durchweg in derartigen Fällen.*

[3]) *R* in uda; *H fehlt.*

[4]) Von dem gräulichen Umstande, dass er noch nachher die Philomela wiederholt geschändet (Met. VI 561 f.), steht hier nichts.

[5]) Diesen Umstand führt Ovid nicht an, da er für seine Erzählung überhaupt die Philomela nicht von einem Gefolge begleiten zu lassen braucht.

zwischen dem II. und diesem III. Akte verschiedene Tage liegen. —

Als Pistus seine Erzählung geendet, hält Progne entrüstet nicht mehr an sich [1]). Sie schmäht über Tereus, der solches begangen und sie nachher angelogen habe. Aber sie wird sich rächen:

> Non sic iacebit clara Pandionis domus
> Illusa. Misera tollet aliquando caput;
> Prodesse miseri facile si nequeunt, nocent.

Sie verflucht ihren Mann, der ihren Vater bekriegt und dem sie als Siegespreis zugefallen, den Barbaren, von dem sie solches gewärtig sein musste:

> Speranda iam tum scelera [2]), cum hosti barbaro
> Sociata [3]) cessi; superat [4]) hic animus sibi.
> Utinam [5]) dehiscens tellus hoc olim caput
> Mersisset orco, bella cum primum intulit
> Iuuenis proteruus! Pacis heu, pignus fui! [6])

Sie will sofort auf den Bergen und in den Wäldern ihre Schwester aufsuchen, sich als Bacchantin stellend:

> Agedum, sororem quaere per montes [7]) ocius,
> Euerte siluas, carcerem horrendum erue.
> Simulabo; Bacchi [8]) maior hic [9]) lateat furor.

Und unmittelbar, ohne ein Wort mehr, stimmt sie mit dem Chore (der demnach aus Weibern bestehen muss; vgl. w. u. S. 177 Anm. 3 und Met. VI 558; 594) eine Bacchushymne an. Es ist ein polymetrisches Canticum von 69 Versen, zu Anfang und Schluss Hexameter, in der

---

[1]) Ganz anders in den Metam. (wo Progne durch ein ihr von Philomela übersandtes Gewebe Tereus' That erfahren hat, vgl. oben S. 170 Anm. 1 und 171) VI 582 ff.:

> Germanaeque suae carmen miserabile legit,
> Et — mirum potuisse — silet. Dolor orsa repressit,
> Verbaque quaerenti satis indignantia linguae
> Defuerunt.

Auch diese Aenderung entspricht den Anforderungen des Dramas, für welche Corraro entschieden Verständniss hatte.

[2]) *R* ista; *H* tunc ista. [3]) *H* Socianda. [4]) *H* constat. [5]) *R* Ut.

[6]) Also abweichend von Ovid, Met. VI 424—428; vgl. oben S. 166 f. und Tereus' Monolog auf dem Schiffe zu Anfang des 2. Aktes, ob. S. 169.

[7]) *B* montis (*s. o. S.* 173 *Anm.* 2); *H bessert*: montem.

[8]) *H* Bacchin. [9]) *H* ut.

Mitte ausserdem Asklepiadeen, Sapphici min. mit einem Adonius und andere Verse, hauptsächlich aber Glyconeen.

Progne ist nicht abgetreten, sondern, wie der Text ausdrücklich angibt[1]) und wie ihre Worte, die auf die Hymne folgen (*iam satis Baccho datum*), beweisen, ist sie während des Gesanges anwesend[2]). Sie hat sich sogar, wie es scheint, am Gesange betheiligt, und da sie sich ja auch als Bacchantin stellt, so ist dies nichts als consequent. Allerdings ist es sehr auffallend, dass eine Bühnenperson im Chore mitsingt, aber wir werden gleich noch viel überraschenderes sehen. — Wie dem auch sein möge, schon der Umstand, dass Progne überhaupt anwesend ist, schliesst es, gemäss der Tradition, die sich bei Seneca ausgebildet hatte und von den mittelalterlichen Vorgängern Corraro's übernommen worden war, aus, dass wir hier einen Aktschluss ansetzen[3]), und wollten wir dieses, entgegen der Ueberlieferung in *B*, die hier keinen neuen Akt beginnen lässt, thun, so erhielten wir sechs Akte. Zudem verbieten uns ganz eigenthümliche Vorgänge, an denen der Chor während

---

[1]) *Chorus Progne* ist die Bacchushymne in *B* und *R* überschrieben; *H* fehlt.

[2]) Schon aus diesen Gründen also ist die Auffassung, die Heerkens, der hier einen Aktschluss ansetzt, a. O. S. XLIII f. entwickelt, vollständig verkehrt.

[3]) Bei Seneca findet es sich nur ein einziges Mal, und zwar hinter dem ersten Akte, dem Prolog, der Troerinnen, dass der die Akte verbindende Chorgesang, welcher in diesem Falle also die Parodos wäre, durch einen Wechselgesang zwischen Bühnenperson (Hecuba) und Chor vertreten ist, und sogar hier tritt dieselbe, während der Chor die letzte Strophe singt, also vor Beginn des neuen Aktes, ab. Etwas anders würde es sich allerdings nach der überlieferten Akteintheilung, die mir jedoch aus verschiedenen Gründen ganz unannehmbar erscheint (vgl. oben S. 142), am Ende des dritten Aktes des Agamemnon verhalten. Aber abgesehen davon scheint Seneca, ausser bei der kommatischen Parodos, es nie zuzulassen, dass während des Gesanges zwischen den Akten jemand auf der Bühne sei. — Im 16. Jahrhundert hielt man streng darauf, dass mit dem Ende jedes Aktes auch die Bühne wieder leer werde. Trissino in seiner Poetica, 5ª Divisione (Opere, Verona 1729, II 100), sagt: *Ma Orazio divide la quantità de la tragedia e de la commedia in cinque atti, et i latini grammatici* (vgl. z. B. Donat im Argument zur Andria) *dicono finirsi l'atto quando niun' altra persona che il coro non riman ne la scena.* — Daher auch die häufigen Monologe zu Anfang der Akte bei Seneca und seinen Nachahmern.

dieses Gesanges direkt betheiligt ist, die Hymne der verstellten Bacchantinnen anders als innerhalb eines Aktes gesungen sein zu lassen. Während nämlich Progne mit ihren Frauen, die den Chor bilden, diese Hymne an Bacchus singt, ist sie, mit besagtem Chore (die Amme und Pistus dagegen scheinen, ohne allen Grund, abgetreten zu sein, wo letzterer doch als Führer sehr nützlich hätte sein können) gleichzeitig umherschweifend, an den Ort gelangt, wo Philomela gefangen gehalten wird; sie haben dazu aber offenbar einen ganz erklecklichen Weg, nämlich den vorher von Pistus zurückgelegten, über Berge und durch Wälder (vgl. bes. die zuletzt, ob. S. 174, citirten Worte Progne's) machen müssen. Und dass Progne und der Chor wirklich während dieses Gesanges zu Philomela's Höhle gelangt sind, beweist die Thatsache, dass Progne unmittelbar wie derselbe zu Ende ist ihren Begleiterinnen befiehlt, in das Innere der Höhle zu dringen und die Diener des Tereus, die Philomela bewachen, niederzumachen:

> Eruite propere carceris duri minas
> Atque hos ministros regii iussus neci
> Mandate!

sind die ersten Worte, die Progne spricht, sobald die Bacchushymne verklungen. — Sie selber dagegen wird Tereus tödten, fährt sie fort:

> Maior uictima his cadet manibus!
> Eruite propere, iam satis Baccho datum!
> Insaniendum est nunc mihi, instigat furor!

Und damit sind die Wächter schon getödtet und Philomela aus ihrem Gefängniss und von ihren Ketten befreit, denn Progne fährt gleich fort, in anapästische Dimeter übergehend (es sind hier deren 51):

> Huc e latebris procede soror [1]);
> Hic dies, hic est [— germana uenit [2]) —]
> Quo uiolenti stupra tyranni
> Datur ulcisci . . . .

[1]) *Vgl. Troades* 705 *ff.*: Huc e latebris procede tuis
. . . .
Hic est, hic est terror . . .

[2]) Dieses *germana uenit* ist eine Bühnenanweisung die der Dichter mitten in die direkte Rede einfügt. Neben den vielen andern bedurften wir

Und nun fordert Progne ihre Begleiterinnen auf, die Philomela ebenfalls wie eine Bacchantin auszuschmücken, und redet der Schwester zu, diesen Schmuck anzulegen [1]. Und während sie ihre Schwester ermahnt, sich nicht das Gesicht zu verdecken [2], nicht zu weinen, nicht verschämt zur Erde zu blicken, sondern sie anzusehen und sie zu umarmen; während sie sich über ihr schlimmes Aussehen, über den Schmutz, von welchem Philomela's Körper bedeckt ist, über die blauen Flecke, die die Ketten auf ihren Armen zurückgelassen haben, ausspricht; während sie die Begleiterinnen [3] auffordert, die Unglückliche zu beklagen und zum Zeichen ihrer Trauer die entblössten Schultern zu schlagen; während sie die Götter um Rache bittet und wiederholt, dass ihr und ihren Gefährtinnen mit flatternden Haaren zu klagen und zu weinen gezieme, bis der Strymon von ihren Thränen anschwelle; während dieser Rede Progne's, bei deren Anfang wir eben vor der Höhle, in welcher Philomela gefangen gehalten wurde, angekommen waren, während dieser Rede sind wir auch wieder vor dem Palaste des Tereus angekommen, von welchem aus Progne mit ihren Gefährtinnen, den Bacchushymnus singend, aufgebrochen war. Denn Progne wendet sich, in ihrer Rede fortfahrend, an ihre Schwester und fragt sie (immer noch im anapästischen Dimeter), warum sie sich denn fürchte,

---

dieses Beweises gar nicht mehr, dass wir ein blosses Lesedrama vor uns haben. Allerdings wäre es leicht die beiden störenden Worte zu entfernen, wodurch der betreffende Vers zu einem Monometer würde, aber Corraro hat sie auch in der zweiten Redaktion stehen lassen.

[1]) Vgl. dazu und zu dem folgenden Ovid, Met. VI 598 ff.

[2]) . . . . . Quid maesta tegis
Ora? ($\bar{o}$!) quid lacrimas fundis inanes?
Attolle, soror, pudibunda solo
Lumina; casto libet amplexu
Fudisse pias per colla manus.

Vgl. dazu Met. VI 604 ff.:
Oraque deuelat miserae pudibunda sororis,
Amplexuque petit. Sed non attollere contra
Sustinet haec oculos . . . .
Deiectoque in humum uultu *etc.*

[3]) *Flete, heu, miseram, Ciconum matres;* also aus (jungen) Frauen, wie Progne, bestand der Chor, entsprechend dem *nurus* Ovid's (v. 588).

das Haus der Tereus zu betreten; ob sie denn etwa immer noch vor ihm Angst habe:

> Sed quid trepidas, miseranda soror,
> Laribus nostris inferre gradum?
> Etiamque[1]) times Terea dirum?[2])

In 13 weiteren anapästischen Dimetern schwört Progne, die noch immer ununterbrochen gesprochen hat, bei den Schatten und den Göttern der Unterwelt, und die Furien anrufend, dass sie jede erdenkliche Art des Verbrechens versuchen werde, um das begangene zu rächen.

Während dieser letzten Verse Progne's, die also bereits wieder vor dem thracischen Königspalaste gesprochen werden, scheint die Amme, begleitet vom kleinen Itys[3]), herangetreten zu sein. Sie sucht ihre Herrin zu beruhigen, aber alle Worte und Vorstellungen fruchten nichts; Progne redet sich nur immer mehr in Wuth hinein. Da keine athenische Kriegsmacht Tereus und die Thracier zu besiegen im Stande wäre, so müsse sie selber die Rache in die Hand nehmen. Ihr Mann solle seine Gattin noch kennen lernen[4]). Und auf erneute Vorstellungen der Amme antwortet sie, sie müsse so handeln, sie werde von den Fluthen des Schmerzes fortgerissen, wie ein Schiff ohne Steuermann im Sturme:

> . . . . . . facinus explebo ocius
> Quocumque tantus iusserit dolor modo.
> Uindex sororis dicar, ulcisci libet.

---

[1]) *R fehlt* que; *H fehlt ganz.*

[2]) Vgl. Met. VI 601 ff.:

> Ut sensit tetigisse domum Philomela nefandam,
> Horruit infelix, totoque expalluit ore.
> Nacta locum Progne *etc.*

Von dem Augenblicke der Ankunft vor Philomela's Höhle bis dahin hat Progne 43 Verse gesprochen; während des Hinwegs singen Progne und der Chor, wie wir gesehen, 69 Verse.

[3]) Es fehlt darüber jede Angabe. Hier tritt auf einmal die Amme wieder redend auf und weiter unten wird plötzlich auf Progne's Sohn Itys als auf einen Anwesenden hingewiesen, ohne dass wir vorher etwas von seinem Erscheinen gewusst hätten. Dem Dichter kam es offenbar nicht darauf an, das Abgehen und Auftreten der Personen zu motiviren, was sich ja bei einem Lesedrama auch weniger unangenehm bemerkbar macht.

[4]) . . . . *coniugem agnoscet suam!* vgl. Medea 1021: . . . . *coniugem agnoscis tuam?*

Die Amme stellt ihr vor, dass sie nicht in Athen bei ihrem Vater geborgen sei, sondern in feindlichem Lande die Rache der Thracier zu fürchten habe; aber Progne lässt sich durch keine Furcht von ihrem Vorhaben abhalten; sie will Tereus tödten. Umsonst bittet sie die Amme, zu bedenken, welche Schmach diese blutige That über ihr Haupt bringen würde, umsonst auch führt sie ihr das warnende Beispiel der Danaiden vor, und als sie gar hinzusetzt:

Si nil mouet te, respice ad gnatum, parens!

so bringt sie gerade dadurch, dass sie auf Progne's danebenstehenden Sohn hinweist, die Mutter auf den Gedanken, wie ihre Rache auszuüben sei [1]); denn Progne antwortet:

Atqui sororem! [2]) Iam ipsa cum gnato patrem
Cremabo flammis; ipsa iaculabor faces
In regna Terei: tota splendescat domus
Regalis, omnis eruam stirpis notas.
Super ipsa iaciar. Eia membratim occidat
Discerptus ipse: iam iuuat linguam trahere [3])
Trucis tyranni, meruit hic quidquid potest
Irata mulier.

Und als die Amme ihr weitere Vorstellungen macht und nochmals hervorhebt:

. . . . Rex est Tereus [3]),
Multum paterni roboris saeuus gerit,

antwortet Progne:

Non si ipse clipeum genitor opponat sibi
Poena uacabit. Quisquis contemnit necem
Rex est tyranni: moriar ut mortem oppetat.

Die Amme drückt ihre Erschütterung über Progne's Absicht in einem Monologe aus, und Progne kommt ihrerseits, nach heftigem, in langem Selbstgespräche vorgeführtem Seelenkampfe [4]) und sich auf Medea's Beispiel berufend, zum

[1]) Bei Ovid, Met. VI 619 ff. kommt das Kind zufällig zur Mutter gelaufen und führt dadurch den grässlichen Entschluss herbei.

[2]) *R* At quid sororem? *H fehlt.*

[3]) s. oben S. 163 Anm.

[4]) Es regen sich in demselben wiederholt auch bessere Gefühle, die aber rasch wieder unterdrückt werden. Damit die Mutterliebe über die Schwesterliebe nicht den Sieg davon trage, will Progne rasch handeln:

Euicit ille, si qua fit sceleris mora,
Pietate matris; uinco, si propero scelus.

Diese beiden hier einander entgegengesetzten Gefühle bilden das Hauptmotiv

Entschlusse, ihren Sohn zu tödten und ihn dem Vater zur Speise vorzusetzen. Als die Amme ihrer Herrin vorstellt, sie dürfe doch ihren einzigen Sohn nicht tödten: *„mater es“*, erwidert Progne: *„Soror quoque“* und erklärt, dass nichts sie von ihrem Entschlusse abbringen könne. Und als erstere fragt, wie sie das denn machen wolle, antwortet Progne:

> Festus propinquat[1]) Thracio regi dies,
> Quo mos adire coniugi tantum dapes,
> Mensasque regis[2]). Aggredi licet patrem
> Dapibus nefandis. Sanguinem bibet suum;
> Huius diei faxo sit semper memor! —
> Commissa, nutrix, occule! NUTR. Hoc annis meis[3])
> Solet senectus tarda; praestabo fidem.

Wir sehen daraus, dass die That nicht für den Tag selbst, sondern erst für einen der nächsten Tage geplant war, was uns zeigt, dass zwischen diesem dritten und dem folgenden vierten Akte einige Tage liegen müssen. —

Der dritte Akt schliesst mit einem Chorgesang von 70 anapästischen Dimetern, dessen Verbindung mit der Handlung eine ziemlich lose ist: Je höher das Glück und je unbestrittener die Macht ist, um so leichter stürzt sie zusammen. Das Glück reisst die Seelen der Könige mit sich im Strudel fort; der Ehrgeiz, die Gunst des Volkes, die Pracht und Schlemmerei, die Wollust stürzt sie in's Verderben. Einst lebte Juppiter keusch, als er, arm, vor

---

von Progne's Seelenkampf: sie ist Mutter, will aber ihre Schwester rächen. *Uindex sororis dicar, ulcisci libet* sagte sie oben, und weiter unten: . . . . . *tota sum, fateor, soror.* Gerade so bekämpfen sich bei Medea die Mutterliebe und der Zorn über den Gatten, wozu dort noch der Gedanke an den Iason zu Liebe gemordeten Bruder Absyrtus tritt, was schliesslich auch allem Zögern ein Ende macht (Medea 957 ff. und vgl. w. u.). Uebrigens ist nicht zu übersehen, dass dieser Widerstreit zwischen Mutter- und Schwesterliebe sich bereits in der ovidischen Erzählung findet (Met. VI 624 ff.).

[1]) *H:* Hic festus, hic est . . . . ., *eine willkürliche Aenderung um die Einheit der Zeit als beobachtet erscheinen zu lassen (vgl. auch w. u. Kap. C* 4 *zu Ende des Monologs im ersten Akt die Lesart von H).*

[2]) Wieder eine glückliche Aenderung der von Ovid (Met. VI 648 f.) berichteten Umstände, unter denen Progne es einzurichten verstand, dass sie mit ihrem Gatten allein bei Tische sitzen konnte.

[3]) *R* mea; *H fehlt.*

seinem Vater auf das dictäische Feld floh. Aber als er die Herrschaft des Vaters gebrochen hatte und allein auf dem weiten Olympe die Erde, das Meer und die Sterne unter sich sah, da fing er an Juno zu betrügen, in der Gestalt des Amphitryo, der Diana (Callisto), des Stieres und des Schwanes. Nur wenige Könige ehren die Schamhaftigkeit. Die ehelichen Bande hemmen sie in ihren Ausschweifungen nicht, das Ehebett ist ihnen verhasst, und nicht einmal die Jungfrau aus verwandtem Blute ist vor ihnen sicher. Gerade das Verbotene begehren sie um so leidenschaftlicher, oder, vielmehr, ihnen ist (ihres Erachtens) nichts verboten. Die meisten ehren die Götter nicht und glauben nicht, dass nach dem Tode die Seele weiterlebe, noch fürchten sie die schrecklichen Hiebe der Geisseln des Tartarus. Und doch werden unsere Handlungen von einem grossen Richter, Aeacus, abgewogen, der die Schatten zwingt, ihre Sünden einzugestehen. Dann werden wir, elende, leiden müssen für das, was wir verbrochen. Keinem werden die Vergehen gering angerechnet werden; kein noch so wohl verbürgter Titel wird nützen, und das Purpurgewand führt zur Verdammniss. Wenige aus der Masse des Volkes (*mediae turbae*) befahren die dunkeln, über schwarzem Grunde fliessenden Wasser. Selig der Arme, welcher bescheiden und zufrieden lebt und dabei keinem lästig fällt. Im Hause der Armen ist keine ehebrecherische Liebe (*immunda uenus*), sondern die ländliche Gattin sucht durch harte Arbeit den Schlaf zu besiegen und die ärmliche Hütte bewahrt keusche Sitten, die durch keine Schlemmerei verdorben werden [1]). Der Arme stirbt glücklich in hohem Alter am Ziele seiner Lebensbahn und sein Körper wird nicht in marmornem Sarge einbalsamirt. Wenige Könige werden alt und wenige sterben eines natürlichen Todes. Mögen andere vor dem Erscheinen eines Komets erbeben, aber unser Alter möge durch keine Zeichen erschreckt

[1])
. . . . . . Uincere somnos
Studio coniunx rustica tentat.
Seruat castos horrida mores
Casa, nec nimiae soluunt epulae.

die durchlaufene Lebensbahn beschliessen. — Der Chorgesang endet mit den beiden Versen:

Sed quid trepido nuntius ore
Portat? Dubios ede tumultus!

und der folgende vierte Akt beginnt eben mit dieser vom Chor verlangten Erzählung, so dass also auch hier die letzten Verse des Chorgesanges ganz regelrecht in den folgenden Akt hinüberleiten [1]).

IV. Akt.

Der Bote erzählt, mit den üblichen Aeusserungen des Entsetzens und unter den gewöhnlichen Unterbrechungen und Aufforderungen des Chores, dass in dem an Gräueln so sehr reichen Thracien eine schrecklichere Blutthat als je eine Colchierin (Medea) oder irgendwer, ja sogar Diomedes selbst hätte vollbringen oder auch nur für glaublich halten können, verübt, ein Verbrechen durch ein anderes bestraft worden sei. Der Chor aber zeigt sich zunächst in seiner Rolle, indem er, unbewusst allerdings, wie wir sehen werden, Progne's Partei ergreift:

NUNTIUS: . . . .
O sors acerba! Scelere punitum scelus,
Euersa cuncta. CHORUS: Mitte perplexe loqui!
Post prima scelera nemo mirari solet,
Si quod secundum maius exoritur scelus.

Nach weiteren Klagen und einer erneuten Aufforderung des Chores, zu sprechen, erzählt der Bote endlich: in dem Stalle, wo Diomedes früher seine Gräuelthaten verübt, sei die ganze Nacht ein furchtbarer Lärm von wandelnden Schatten und Furien gemacht worden, die die Manen des verabscheuungswürdigen Königs gepeinigt hätten. Da sei die Königin, den kleinen Itys mit sich fortziehend, dort eingetreten [2]), begleitet von Philomela [3]). Zuerst habe Progne

[1]) s. oben S. 38 Anm. 2. — Somit liegt zwischen dem Chorgesange und dem vierten Akte gar keine Pause, wohl aber liegen zwischen dem, was sich vor dem Chorgesange zugetragen, und dem vierten Akte einige Tage und diese müssen wir uns eben während dieses Chorgesanges, der sie gewissermassen überbrückt, verstrichen denken.

[2]) Bei Ovid, Met. VI 638, geschieht das Verbrechen einfach in einem entlegenen Theile des Hauses.

[3]) Während Progne's Schwester bisher immer nur als *germana* oder *soror* etc. bezeichnet war, so findet sich ihr Name an dieser Stelle zum ersten

ihre Schwester, dann, mit bösem Blicke, ihren Sohn angesehen; einen Augenblick habe sie gezögert, aber dann habe sie die Thränen zurückgedrängt und gesagt, es sei Zeit, Rache zu nehmen für die Verbrechen ihres Gatten. Sie habe ihre Schwester aufgemuntert, sie solle, während sie selber die geplante That ausführe, daran denken, dass dieser Sohn doch dem Vater ähnlich sein werde. — Folgendermassen fährt der Bote in seiner Schilderung fort: „Von Furien getrieben ergriff sie nach diesen Worten den Knaben, wie ein Tiger ein saugendes Kalb. Der Knabe liebkost sie und umarmt sie.“ — Damit unterbricht der Bote seinen Bericht und ergeht sich in Betrachtungen: „Lass die Mutter los, Dir hilft nichts, Du musst sterben. Es ist keine Mutter, sondern eine wüthende Gattin, wilder als eine trächtige Löwin.“ Darauf beklagt er den Tod des armen unschuldigen Itys und sagt, dass, wenn auch die Mutter in ihrem Wahne ein Verbrechen durch ein grösseres rächen wollte, er dennoch unschuldig, und daher auch glücklich gestorben sei [1]).

Der Chor will aber noch genauer wissen, wer, von den beiden Schwestern, die Mörderin des Kindes gewesen ist, worauf der Bote antwortet:

> Mater citato transilit ferro latus.
> Quod tam cruentum dirus admisit nefas
> Diomedes! [2]) Ultro cecidit in matrem puer,
> Ferale stabulum gemuit.

Damit sei aber noch nicht genug, fährt der Bote fort, noch ein grösseres Verbrechen bereite sich vor; und als der

---

Male, aber in *B* sowohl als in *R* unter der Form *Philomena* (*Philomęna* in *B*), die allerdings im Mittelalter die gebräuchliche war, und im fünften Akte findet er sich noch dreimal, immer in der gleichen Form. Heerkens, der nur die drei Stellen des fünften Aktes wiedergibt, hat dort die Form *Philumena*. — Es ist nicht daran zu zweifeln, dass die Form *Philomena* wirklich Corraro angehört.

[1]) Hier folgen in *R* noch zwei Verse:

> Uade inter umbras innocens; forsan tibi
> Instabat aliquid tam bono genito patre!

die Corraro in der zweiten Ausgabe getilgt hat.

[2]) Einen Spondeus an geraden Stellen findet man ziemlich selten bei Corraro; dieser scheint nicht gut beseitigt werden zu können. — *R* schreibt *Diomedes* und den unmittelbar vorhergehenden Vers dem Chore zu.

Chor fragt, ob Progne denn etwa den Leichnam den wilden Thieren vorwerfe: „Ach", ruft der Bote aus, „hätte sie ihm doch bloss in ihrer Wuth den Scheiterhaufen und die Erde (d. i. die Bestattung) versagt und ihn von den wilden Thieren fressen lassen, das wäre Barmherzigkeit im Vergleich zu dem, was geschieht. Er wird für Tereus zu einer Speise zubereitet. Der Kopf ist ihm abgeschnitten und das übrige in Stücke gerissen worden. Dabei ist Philomela ihrer Schwester behülflich." Und nun schildert der Bote mit einer entsetzlichen Ausführlichkeit, wie das Fleisch des Kindes von den beiden Schwestern zurechtgemacht und dann zum Theil geschmort, zum Theil am Spiesse gebraten wird, und Progne selbst dieses Fleisch des Sohnes als Speisen in Schüsseln für seinen Vater zurechtlegt. „Du hast Dein eigen Fleisch und Blut gegessen, allerdings ohne es zu wissen, aber (auch dieser Umstand des Nichtwissens wird bald nicht mehr sein) um das Mass voll zu machen sollst Du auch das noch erfahren."

Den Akt beschliesst ein dreizehnzeiliger Chorgesang in Anapästen[1]: Die grausamen Geschöpfe des Prometheus[2]) übertreffen sogar die Furien und nichts bleibt übrig, was die zukünftigen Geschlechter für untersagt erachten könnten. Nun fällt es uns auch nicht mehr schwer an die überlieferte Wuth der Colchierin zu glauben (wieder Anspielung auf Medea!), denn unser Land (Thracien) hat mit den in ihm verübten Verbrechen alle andern übertroffen. Aber Du, bejammernswerther Knabe, gehst unschuldig in die grause Unterwelt. Die Mutter möge den verdienten Lohn für ihre That erhalten. So sehr auch die Strafe (vom Vater) verdient war, so bist Du, Knabe, doch als Opfer einer gottlosen Mutter gefallen; und jetzt beschwerst Du den Magen des argen Vaters.

Ich habe diesen Akt und den Chorgesang so ausführlich mitgetheilt, weil sie mir in mehrfacher Hinsicht belehrend erscheinen. Zunächst ist die vollständige Unwissenheit des

---

[1]) 3 Dimeter + 1 Monometer + 8 Dimeter + 1 Monometer.

[2]) Omnes uincunt dira Promethei
Semina furias . . . . . .

Chores sehr auffällig, da er doch im dritten Akte anwesend war, wo Progne, zuerst im Selbstgespräche und dann ihrer Amme sagt, was sie vorhabe, indem sie letzterer noch dazu Schweigen auferlegt. Der Chor musste also gehört haben, was Progne vorhatte. Bei einem griechischen Dramatiker wäre in einem solchen Falle der Chor natürlich Mitwisser gewesen, was ja auch nicht anders möglich ist, wenn er einmal bei dem Zwiegespräche gegenwärtig ist und da er Ohren hat zu hören. Der griechische Tragiker hätte sogar nicht versäumt, wie das in griechischen Tragödien häufig geschieht, auch dem Chore durch Progne tiefstes Schweigen auferlegen zu lassen, wenn sie seiner Verschwiegenheit nicht von vornherein sicher sein durfte; da sie aber der Amme das Versprechen zu schweigen abfordert, so wäre eine Mahnung an den Chor um so nöthiger gewesen. So scheint es wenigstens! aber wir sehen ja, er hat von den gewiss nicht leise, sondern in grosser Leidenschaft gethanen Aeusserungen Progne's gar nichts vernommen, und darin liegt ein grober Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit. Jedoch haben wir bereits gelegentlich einer andern den Chor betreffenden Bemerkung hervorgehoben, dass genau das gleiche in Seneca's Thyestes und ähnliches in der Medea und andern senecaischen, oder für solche angesehenen, Tragödien vorkommt[1]).

Was den Boten anlangt, so ist er allerdings immer nur der erzählende Dichter, hier ist aber diese Eigenschaft ganz besonders auffallend. Da alle diese Vorgänge im grössten Geheimniss, während der Nacht, in den Stallungen des Diomedes vor sich gingen; da Niemand beim Essen anwesend war, ausser Progne und Tereus, von welchen beiden letzterer selbstverständlich nichts wissen durfte: da ausser der Amme niemand, nicht einmal der Chor, wie wir gesehen haben, auch nur in die Absicht ein solches Verbrechen zu vollführen eingeweiht war, wie kam der Bote dazu, Alles zu sehen, zu hören, zu wissen? Wo das nicht dadurch ganz selbstverständlich wird, dass der Bote aus dem Innern des Hauses tritt, in welchem er als Anwesender

[1]) vgl. oben S. 138 ff. und Anm. 1 zu S. 140.

den zu berichtenden, durchaus nicht geheimnissvollen Vorgang soeben mit angesehen hat, da bemüht sich doch sonst der gewissenhafte Dichter durch ein paar Worte des Boten uns zu sagen, wie dieser, zufällig davon erfahrend, durch den Lärm geweckt oder Aehnliches, herbeigeschlichen sei und alles unbemerkt habe ansehen und anhören können. Aber ich würde diesen Mangel an Genauigkeit hier ebensowenig hervorgehoben haben, wie beim Botenberichte des vierten Aktes des Achilles — wo der Bote auch alles auf das genaueste gehört und gesehen hat und man sich verwundert fragt, wie so er, ein Grieche, bei dieser Ermordung im Tempel des Phoebus zugegen sein konnte, ohne von den Troern niedergemacht zu werden —, wenn nicht unser Bote sogar noch zukünftiges vorauszusagen wüsste; er weiss, dass Progne ihrem Manne sagen wird, dass er seinen eigenen Sohn verzehrt hat [1]), eine Absicht, von der sogar wir noch nicht wissen, ob Progne sie hat, die uns dieselbe jedenfalls noch durch kein Wort kundgethan hat. Genau ebenso verhält es sich im IV. Akte von Seneca's Thyestes.

Der V. Akt

bringt das scheussliche Mahl [2]), wie es bei Ovid VI 647 ff. beschrieben ist. Nur ist hier zu bemerken, dass, abweichend von Ovid, wo Progne eine Lüge erfindet, um mit Tereus allein bei Tisch zu sein, Corraro bereits dadurch vorgesorgt hatte, dass er uns schon am Schlusse des III. Aktes durch Progne's Mund wissen liess, dass nach thracischer Sitte an dem betreffenden Festtage nur Mann und Frau allein zu Tische sitzen dürfen [3]). Die Verwandlung der Progne, Philomela und des Tereus in Vögel bleibt hier weg, was wir nur loben können. —

Dieser letzte Akt besteht, wie der vorhergehende, aus

[1]) Vgl. oben den Schluss des Botenberichtes:

. . . . . . Uiscera edisti tua
Ignarus; etiam hoc deerit et scies, miser!

[2]) Es hatte, wie wir aus dem Botenberichte erfahren haben, bereits im IV. Akte begonnen; der V. Akt schliesst sich zeitlich somit ganz unmittelbar an den IV., geradeso wie in Seneca's Thyestes.

[3]) s. oben S. 180 Anm. 2.

einer einzigen Szene, nur dass hier kein Chorgesang folgt. Er spielt im Innern des Palastes. — Tereus sitzt am Festmahle und spricht zu sich selbst. Er ist unruhig. Eine unerklärliche Beklemmung bedrückt ihn. Er selber weiss nicht was ihm ist. Das Reich und seine Regierung sind vortrefflich bestellt, aber gewisse böse Vorbedeutungen bei Gelegenheit der den Göttern gebrachten Opfer beunruhigen ihn [1]. Er spricht sich aber selber Muth zu, versucht die Beklemmung abzuschütteln und fordert sich selber auf, sein Haupthaar mit frischen Blumen zu schmücken, tüchtig Wein zu trinken und Festlieder zu singen. Darüber ärgert sich Progne, welche zu sich selber sagt: „Sieh, wie er stolz auf seinem königlichen Throne liegt. Fröhlich wie er ist, denkt er gar nicht daran, dass das Festmahl durch irgend ein Unglück gestört werden könnte. Stille nur Deinen Hunger mit den geweihten Speisen und lösche Deinen Durst mit dem Blute Deiner Kinder (im Plural!) [2]: dies ziemt Dir, stolzer:

Sic te, superbe!“

Nun wendet sich Tereus an Progne und sagt ihr, dass nur der Anblick seines Sohnes ihm die gewohnte Ruhe gewähren könne, worauf Progne antwortet: und ihr könne nur Philomela Trost bringen. Tereus: „Todt liegt sie bei den Todten.“ Progne: „Auch Dein Sohn ruht bei den leblosen Schatten.“ Tereus: „Lass das, Gattin!“ Progne: „Gattin nennst Du mich, abscheulicher Tereus?“ Tereus: „Welch schlimme Dinge höre ich?“ — Darauf spricht Progne zu sich selbst: „Ich kann nicht länger die grausame Lust ertragen. Es überläuft mich kalt. Nun

[1]) Von diesem Motiv weiss Ovid nichts und sogar im Thyestes, dem doch der allgemeine Gedanke von der Beklemmung (die sich jedoch auch von Ovid in den Worten: *tantaque nox animi est*, Met. VI 652, angedeutet findet) entlehnt ist, steht nichts davon. Es ist dies wieder ein glücklicher Zusatz unseres Dichters.

[2]) . . . *cruore pelle natorum sitim* (s. w. u. C 4 die Anmerkung zu dieser Stelle). Dass Progne ihm des Itys Blut als Wein vorgesetzt, davon wissen Ovid und der Bote im vorstehenden IV. Akte nichts zu erzählen. Der Umstand ist aus Seneca's Thyestes genommen, wo er im Botenberichte des vierten Aktes auch nicht erwähnt ist, sondern (abgesehen vom Prologe v. 65 f.) uns erst durch Atreus selbst (v. 914 ff.) mitgetheilt wird.

freue ich mich, das Gesicht zu sehen, das der Vater zunächst machen wird.“ — Tereus aber ist besorgt über die vorhin von Progne gesprochenen Worte und verwahrt sich gegen deren böse Vorbedeutung für seinen Sohn, was Progne mit Freude erfüllt, da sie nunmehr sieht, wie sehr er seinen Sohn liebt und wie gut sie demnach getroffen hat. — Heftiger noch als vorher begehrt es Tereus nach seinem Sohne; er verlangt, dass er herbeigerufen werde, und fragt, wo er so lange verborgen sei. „In Dir ist er verborgen!“ ruft Progne. „Wo ist Itys?“ ruft Tereus wieder. „„Du wirst es erfahren!““ „Wo ist er?“ Da antwortet Progne: „Wer die Schwester schändet und ihr, der Unmenschliche! die Zunge abschneidet, wer die Begleiter der Jungfrau tödtet, der hat als gottlose Speise seinen Sohn verzehrt[1]). Philomela, bring doch das Haupt des verstorbenen Knaben vor das Gesicht des Vaters! Kennst Du diesen, Vater? Oder erkennst Du die Schwester besser?“ Schrecklich ist die Entrüstung, die Verzweiflung, der Jammer, und herzzerreissend ist die Klage des Tereus. Er fragt Juppiter, ob er denn das dulde, oder ob er keine Macht habe, Blitze zu schleudern. Er verflucht alle, die ganze Welt und sich selbst vor allem. Er selber ist an allem schuld, ihn soll Juppiter mit dem Blitze erschlagen; er hat den Tod verdient. Nur den Kopf noch sieht er von seinem Sohne, der durch das Verbrechen der Mutter, aber durch die Schuld des Vaters, den Tod empfing, den der Vater verdient; so musste er ihn wiedersehen! Er, der Vater, ist das Grabmal seines Sohnes. „Wer“, fährt Tereus fort, „welches Volk, welcher Mensch hat je ein so scheussliches Verbrechen begangen? in mir liegt der unschuldige Sohn von der Rechten der Mutter erschlagen; ich, der Vater, habe mit dem Blute meines Kindes meinen Durst gestillt![2])“ Er will ein Schwert haben, um sich die Eingeweide herauszuschneiden und sich auf diese Weise von seiner grässlichen Speise zu befreien, aber er bittet Philomena und Progne vergeblich darum.

[1]) Epulatus ille est impia natum dape. *Vgl. dazu Thyestes* 1034: Epulatus ipse es impia natos dape.

[2]) s. vorhergehende Seite Anm. 2.

Unmenschlich ist dagegen Progne's Freude. „Mein höchster Wunsch," sagt sie, „hat sich verwirklicht! Tereus ist von Schmerz ergriffen! Nun scheint mir, dass meiner Schwester die Keuschheit und meinem Ehebette die Treue völlig wiedergegeben sei. Die Zunge ist ihr zwar durch das Eisen genommen, aber was thut das? wenn die Stumme ihn nur unglücklich sieht! Schände nur Jungfrauen, erfinde Leichenbestattungen und erheuchle Thränen, bis Dir endlich einmal Deine eigene Nichtswürdigkeit zum Ekel wird! Der Tag meiner Rache ist endlich gekommen." Und nun treibt Progne [genau so wie Atreus] die Grausamkeit so weit, dem Tereus in allen Einzelnheiten zu schildern, was wir schon vom Boten gehört haben, wie sie den Körper des Itys zubereitet: von ihrer, der Mutter, Hand sei sein Sohn erschlagen worden, ihre Schwester habe den Leib des Knaben in Stücke getheilt, dann sei das eine in einer Pfanne geschmort, und das andere an einem Spiesse gebraten worden. Darauf habe sie das Blut mit geweihtem Weine vermengt. „Meine Rache hätte ohne jede Ermordung des Kindes vollzogen werden können: ich hätte Dich verbrennen, Dir die Augen auskratzen oder Dich auf irgend eine Weise zu Tode bringen können. Aber jede Strafe, die durch den Tod dem Jammer ein Ende macht, schien mir zu gering. Sieh doch diesen Deinen Sohn an, Vater!"

„O Hände einer Rabenmutter!" ruft Tereus aus. „Welche Colchierien (wieder finden wir das Beispiel der Medea) [1]) hat je ein so grosses Verbrechen verübt? Jene grausame, scheussliche, hat sich doch nur durch Ermordung besudelt, Du aber hast das Verbrechen durch ein grösseres übertroffen und hast nach dem Morde eine noch grössere Gräuelthat gewagt als den Mord?" —

Als Tereus fragt, wo er, unseliger, denn hinfliehen, wo er sich verbergen solle, um nicht gesehen zu werden, und als er wünscht, vom Sturme fortgerissen zu werden,

---

[1]) s. den Anfang des Botenberichtes nnd den Chorgesang des vierten Aktes, oben S. 182 und 184, und w. u. C 4 die Parallelstellen aus Seneca zum sechsten Verse des Botenberichts im IV. Akt.

wo es weder Menschen, noch Thiere, noch Sonne gebe, oder dass der Geier des Prometheus ihm ewig an seiner Leber nage, während er an die Rhodope [1]) geschmiedet sei, spottet Progne: „Nach dem Berg Rhodope verlangt es Dich? Er ist Dir wohl theuer, seitdem Du dort die Jungfrau geschändet hast? [Suche doch dort auch gleich die Schwester auf, die Dir als Jungfrau anvertraut wurde,] [2]) meineidiger Tereus! Jungfrauen richtest Du durch Schändung zu Grunde? „„Und Du, Rasende, den Sohn!““ Progne: „Gewiss! — und der, zu meiner Freude, gleichzeitig der Deinige ist.“ Tereus: „Welche Schuld hatte denn das Kind?“ Progne: „Durch Deine Schuld verdiente es zu sterben.“ Tereus: „Ich rufe die rächenden Götter zu Zeugen an.“ Progne (spottend): „Ruf doch lieber die Gottheit der unberührten Keuschheit an!“ Tereus: „Dich werden die Furien verfolgen.“ Progne: „Und Dich Dein Sohn Itys allein!“

Damit schliesst diese schreckliche Tragödie, so dass also nicht nur am Schlusse des fünften Aktes kein Chorgesang steht, gemäss der bekannten Regel und dem bei weitem überwiegenden Gebrauche des Alterthums und im Gegensatze zur Ecerinis und zum Achilles, sondern der Chor ergreift hier zu Ende der Tragödie überhaupt nicht das Wort, entsprechend dem bei den wirklich Seneca angehörenden Dramen allein gültigen Gebrauche [3]).

4. Die Progne in ihrem engen Anschluss an Ovid und Seneca.

Schon die vorstehende Inhaltsangabe hat erkennen lassen, dass die Tragödie eine auf Grund von Ovid's Metamorphosen bewerkstelligte Copie von Seneca's Thyestes und Medea ist. Eine eingehende Untersuchung wird zeigen, dass Corraro noch andere Werke der alten lateinischen Litteratur, und speziell des Tragikers Seneca, in

---

[1]) Aut illigato Rhodopes sub Thressae iugis . . . (*Spondeus än vierter Stelle!), vgl. Herc. Oet. v.* 1032: Thressae sub Rhodopes iugis.

[2]) Der eingeklammerte Satz ist in der spätern Rezension getilgt.

[3]) s. w. o. S. 57 ff.

seiner Progne ausgebeutet hat. Da man jedoch fast zu jedem Verse ein Vorbild finden könnte, müsste ich, wenn ich in meinen Angaben vollständig sein wollte, sozusagen die ganze Progne mit den entsprechenden Stellen der Vorbilder abdrucken, was hier nicht angeht. Ich bin daher genöthigt, mich, in Bezug auf die wörtliche Vorführung, auf die am auffälligsten nachgeahmten Stellen zu beschränken, und derselben sind ohnehin recht viele. Aus diesem Grunde habe ich mir auch erlaubt, wo es gerade gut anging und es im Folgenden, weil es vereinzelte Stellen sind, verhältnissmässig zu viel Raum in Anspruch genommen hätte, verschiedenes hiehergehöriges im vorstehenden Kapitel vorwegzunehmen, worauf noch ausdrücklich hingewiesen sei.

Was zunächst den Prolog anlangt, so ist die Nachahmung der Schattenerscheinung des Thyestes in Seneca's Agamemnon und des Tantalus in Seneca's Thyestes nicht zu verkennen. Auch Anklänge an den von Juno gesprochenen Prolog im Hercules furens finden sich stellenweise. Das gemeinsame des Prologs der Progne mit diesen dreien liegt schon darin, dass er von übermenschlichen Personen gesprochen ist, die in der Tragödie selber nicht auftreten. Ich theile ihn hier wörtlich mit, die nachgeahmten Stellen aus Seneca danebensetzend, darf aber nicht verhehlen, dass er so ziemlich das Schwächste in der ganzen Tragödie ist und dass es kaum möglich ist, eine geordnete Gedankenfolge in denselben hineinzubringen, da er weiter nichts ist als ein nahezu zusammenhangloses Potpourri aus verschiedenen senecaischen Prologen, an das man bloss zu rühren braucht, damit es auseinander falle.

Progne I. Akt.	*Agamemnon v. 1 f.*
DIOMEDES:	THYESTIS UMBRA:
Lucos et amnes [1]) desero inferni Iouis,	Opaca linquens Ditis inferni loca
Ad astra mittor supera conuexi poli.	Adsum . . . . . .
Neque enim inter umbras noxius uisus furor	*Thyestes v. 77 ff.*
	TANTALI UMBRA:
Est ullus aeque. Thracia heu solus potest	. . . . . . quisquis auidorum feros
	Rictus leonum et dira Furiarum agmina

[1]) *B* amnis; *s. oben S.* 173 *Anm.* 2.

Explere furiis corda Diomedes. Nefas Odisse liceat, crimini datum est satis Satisque sceleri. Deprecor sontis[1] plagas, Amare liceat; addite ad poenas meas, Si quid potestis, dira Furiarum agmina.	Implicitus horres, quisquis *etc.* . . . . credite experto mihi, Amate poenas. *ib. v.* 13 *ff.*: . . . . o quisquis noua Supplicia functis durus umbrarum arbiter Disponis, addi si quid ad poenas potest . . . . . quaere. *v.* 3 *ff.*: Quis male Deorum Tantalo uisas domos Ostendit iterum. Peius inuentum est siti
Titania[2]) pubes exuat uinclis manus Caelo rebelles, aeneis nodis premar[3]), Nil iam recuso: Sisyphi premat lapis, Me ludat amnis Tantali, uel Ixionis Iaculetur orbis, crescat in poenas iecur —	Arenti in undis aliquid et peius fame Hiante semper? Sisyphi numquid lapis Gestandus umeris lubricus nostris uenit, Aut membra celeri differens cursu rota, Aut poena Tityi qui specu uasto patens Uisceribus atras pascit effossis aues *etc.* *v.* 68 *ff.*: Ad stagna et amnes et recedentes aquas (*scil.* ruo) Labrisque ab ipsis arboris plenae fugas. Abire in atrum carceris liceat mei Cubile, liceat, si parum uideor miser,
Parum uidetur? torqueat per me suas Phlegethon arenas, igneo torrens uado.[4])	Mutare ripas: alueo medius tuo, Phlegethon, relinquar igneo cinctus freto.
Cur me innocentem facitis alterna uice Sceleris nefandi, Thraces? Agnosco scelus![5])	*v.* 18 *ff.*: . . . . iam nostra subit E stirpe turba quae suum uincat genus
Pars iam peracta est[6]), noster explebit nefas	Ac me innocentem faciat et inausa audeat.

---

[1]) *H* sontes; *solche Varianten bleiben im folgenden weg.*

[2]) Titania *zweisilbig; B R H* Titana.

[3]) *R* prematur.

[4]) *vgl. auch noch Thyestes* 1017 *f.*:

. . . . et ardenti freto
Phlegethon harenas igneus totas agens
Exilia supra nostra uiolentus fluat.

Stellen für die Anführung der Mythen von Sisyphus, Tantalus, Ixion etc. habe ich bereits bei Besprechung von Loschi's Achilles, oben S. 131, *zahlreich aus Seneca beigebracht. Ganz ähnlich wie hier bei Corraro sind diese Mythen dargestellt von Thyestes' Schatten im Agamemnon* 12 *ff.*

[5]) *H fügt hier einen ganzen Vers ein; weiterhin übergehe ich solche willkürlichen Aenderungen.*

[6]) *R H* est *fehlt.*

Aduentus. — Unde hoc? omnis arescit seges! Sensere terrae? Deficit pratis color Quacumque gradior, fontibusque humor solitus Deest, cauernis intimis quaerens fugam.	*v.* 103 *ff.* Furia: . . . Sentit introitus tuos Domus et nefando tota contactu horruit. . . . . . . iam tuum maestae pedem Terrae grauantur: cernis ut fontes liquor Introrsus actus linquat, ut ripae uacent Uentusque raras igneus nubes ferat? Pallescit omnis arbor ac nudus stetit Fugiente pomo ramus *etc.*
	Agamemnon v. 6 *ff.* Thyestis umbra:
En alta cerno decora natalis soli Thracosque muros; regiae[1)] est illinc[2)] locus Atque hinc[3)] superbus alta pro templo pater Gradiuus ipse limina horrendus tenet. Pudet referre, facinus agnosco meum Stabulumque quo me uictor Alcides feris Obiecit ipse, pabulum armentis ducem.[4)]	Uideo paternos, immo fraternos lares. Hoc est uetustum Pelopiae limen domus; Hinc auspicari regium capiti decus Mos est Pelasgis, *etc. etc.* Locus hic habendae curiae — hic epulis locus
Sed ecce subeo regiae limen domus Aulamque Terei. Quid hoc est? fugiunt retro Uersi penates, decidunt flores noui Numinibus ipsis; misera ne trepida[5)] domus, Uenio coactus![6)] Quis nouus cogit furor Dirum profari facinus? Agnosco nefas.	*vgl. wieder Thyestes v.* 103 *ff.*
	ib. v. 21 *ff.* Tantali umbra:
Numquam uacabit scelere Diomedis domus,	Regione quidquid impia cessat loci Complebo — numquam stante Pelopea domo

1) *R* regia. 2) *R H* illic. 3) *R* hunc; *H* haec.

4) *H* decem. — *Dem Gedankengange nach entsprechen diesem und den beiden vorangehenden Versen genau v.* 25—28 *von Thyestes' Schatten im Agamemnon:* Uincam Thyestes sceleribus cunctos meis:
A fratre uincar, liberis plenus tribus
In me sepultis; uiscera exedi mea.

5) *R* trepidat; *H* trepidet.

6) *Auch der Schatten des Tantalus im Thyestes und der des Thyestes im Agamemnon kommen nur gezwungen auf die Oberwelt und möchten je eher je lieber in die Unterwelt zurück.*

Numquam nocentes leuiter[1]) Thraces erunt.	Minos uacabit. *v.* 25 *ff.* FURIA:
Peccatur[2]) omne scelere quod uincat scelus,	Certetur omni scelere et alterna uice
Semperque ueteris praeterit formae modum	Stringatur ensis; ne sit irarum modus Pudorue, mentes caecus instiget furor . . . . . . nec uacet cuiquam uetus
Crimen quod oritur; obruit recens uetera	Odisse crimen: semper oriatur nouum
Paruumque quod fuit scelus, dum fit nouum.	. . . . dumque punitur scelus, crescat. *Agamemnon* 45 *ff.* THYESTIS UMBRA:
Matris furorem cerno et euersam domum	Enses secures tela diuisum graui
Miserumque patrem. Uideo crudeles focos	Ictu bipennis regium uideo caput, Iam scelera prope sunt, iam dolus caedes cruor —
Et sparsa pueri uiscera et diras dapes.	Parantur epulae. *Thyestes* 55 *ff.* FURIA: . . . . . . dignus aduentu tuo Splendescat ignis. Thracium fiat nefas
Mensae parentur, sacra splendescat dies:	Maiore numero. Dextra cur patrui uacat?
Abominandum, pessimum, horrendum, nouum	Nondum Thyestes liberos deflet suos — Et quando tollet? Ignibus iam subditis
Odrysia facinus prima concipiat domus,	Spument aena, membra per partes eant
Suumque uincat scelere crudeli genus.	Discerpta, patrios polluat sanguis focos, Epulae instruantur — *etc.* *v.* 18 *f.* TANTALI UMBRA: iam nostra subit E stirpe turba quae suum uincat genus
Uix cum, peractis saeculis, olim polus	*Aehnliche Stellen finden sich Octavia*
Ardebit, ignis cum mare et terram ambiet,	222 *ff. etc. (vgl. ob. S.* 132 *u. Anm.* 1*).* *Thyestes* 753 *f.* NUNTIUS:
Numeretur aliud! Uixque posteritas fidem	O nullo scelus Credibile in aeuo quodque posteritas neget.
Datura famae! O semper infamis domus!	
Sileatur omne ueteris errati scelus,	*Vgl. wieder die Worte von Tantalus'*
Stupra in[3]) nefanda uile sint crimen domo!	*Schatten, Thyest.* 18 *ff., oben S.* 192.
Satisne dixi! iam satis, facto est opus:	*Herc. fur.* 123 IUNO: Mouenda iam sunt bella . . . .
Obsedit animos impius mentis furor,	
Flagrat cupido turpis, inuenta est uia,	*Thyestes* 27*:* . . . mentes caecus instiget furor.
Scelus patebit. Carbasa extendat zephirus,	*Herc. fur.* 120 *f. Prolog der Juno:* . . . . pugnanti Herculi

[1]) *So alle Texte; der Vers ist aber auch nach Corraro's Theorien unrichtig.* [2]) *H* Patratur. [3]) *R H* in *fehlt.*

Uelis citatis prospero cursu natet!	Tandem fauebo —
Tandem fauebo Thracio regi. Redeat:	*Agam.* 39 *ff.:* THYESTIS UMBRA:
Redisse nollet! Ecce sollemni prece	. . . . Agamemnon . . . . .
Tereus uocatur. Appara festum diem,	Adest . . . *ib.* . . . Causa natalis tui,
Germana uenit. — Ora quis quatit mea?	Aegisthe, uenit. . . . .
	ib. 53 *ff.:*
Uocat flagello me, me[1]) ad infernos lacus	Sed cur repente *etc.*
	Phoebum moramur? Redde iam mundo diem.
Erinys. Onere tellus infesto diu	
Nostro leuetur, cetera explebit furor[2]).	*Vgl. auch Octavia* 644. AGRIPPINA:
	Quid tegere cesso Tartaro uultus meos?

In dem auf diesen Prolog folgenden Chorgesang wird die Liebe des Tereus zur Progne, die ihn veranlasst habe sich der gefahrvollen Seereise nach Athen zu unterziehen, mit der Liebe des Orpheus zu Eurydice, die diesen zu der Reise in die Unterwelt getrieben habe, verglichen. Bei dieser Gelegenheit werden dann die Verdammten der Unterwelt geschildert, wofür wir schon bei anderer Gelegenheit zahlreiche Belege aus Seneca gebracht haben. Doch ist unsere Stelle speziell dem Chorgesang des Herc. Oet., v. 1061 ff., nachgebildet.

Die Stelle bei Corraro lautet:	*in demselben Versmasse heisst es Herc. Oet.* 1061 *ff.:*
Orpheus Eurydicen suam	Quin per Taenarias fores
Quaesitum petiit lacus	Manes cum tacitos adit
Auerni et miserae Stygis,	Maerentem feriens chelyn,
Uectus flumina trans nouem	

[1]) *R das zweite* me *fehlt; H* me iam; *verschiedene andere Stellen dieser Tragödie (s. z. B. w. u. S.* 198 *v.* 21 *und öfter) zeigen aber, dass Corraro die Wiederholung der Pronomina in genau entsprechenden und ebenso wenig passenden Fällen liebte, dass somit die Lesart H's bloss eine Konjectur ist, um die in seiner mit R verwandten Vorlage ebenfalls fehlende Silbe zu ergänzen, während B das richtige hat. Auch diese Wiederholung der Pronomina beruht auf Nachahmung Seneca's, vgl. z. B. Thyestes* 101 *f.:* Hunc, hunc . . . . Sic, sic; *Phaedra* 1159: Me, me *etc.*

[2]) *H giebt* dies, *bemerkt aber dazu, dass darüber in der Hs.* furor *geschrieben stände, welches vielleicht die ältere Lesart sei. Wir haben es natürlich mit einer willkürlichen Aenderung H's zu thun, um die Leser glauben zu lassen, dass die Einheit der Zeit eingehalten sei (vgl. ob. S.* 180 *Anm.* 1*), denn* dies *würde ganz energisch darauf deuten, dass die ganze Handlung sich am gleichen Tage vollzieht, wie bei Thyestes v.* 62 *ff. Doch ist die Möglichkeit, dass das in der Progne dargestellte sich bloss auf einen Tag erstrecke, durchaus ausgeschlossen.*

Interfusa uadis. Lyra	Cantu Tartara flebili
Motus portitor aurea,	Et tristes Erebi deos
Orantum immemor haeserat.	Uicit nec timuit Stygis
Illum ut Tartareus canis	Iuratos Superis lacus.
Ripa prospicit ultima,	Haesit non stabilis rota
Cauda deliniens stetit.	Uicto languida turbine,
Mirantur fidibus nouis	Increuit Tityi iecur,
Manes; nec sitiens senex	Dum cantu uolucres tenet;
Curat flumina Tantalus,	Audis tu quoque, nauita:
Non ales Tityi iecur,	Inferni ratis aequoris
Haesitque Ixionis rota.	Nullo remigio uenit.
	Tunc primum Phrygius senex
	Undis stantibus immemor
	Excussit rabidam sitim
	Nec pomis adhibet manus . . .
Saxo Sisyphus insolens	*Ovid, Met. X* 44: . . . inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo.
Insedit; stupet Aeacus,	
Et cum coniuge luridus	
Pluton, qui quotiens uelit	
Irasci, totiens prece	*Herc. Oet.* 1083 *f.:*
Placatus, Lachesim iubet	Consumptos iterum deae
Uitae stamina nectere.	Supplent Eurydices colus.

Die erdichtete Erzählung des Tereus von dem durch Seekrankheit herbeigeführten Tode der Philomela gibt dem Chore am Schlusse des zweiten Aktes Gelegenheit über Thiphys und die Gefahren der Seefahrt zu singen, das gleiche Thema, welches auch im zweiten (v. 301 ff.) und dritten (v. 607 ff.) Chorgesange der Medea behandelt wird. Der Gedankengang und Inhalt unseres Chorliedes ist derselbe wie im zweiten Chore der Medea, an den sich überhaupt vielfache Anklänge finden. Dagegen schliesst er sich im Versmasse dem dritten Chorgesange in der Medea von v. 607 ab an, wenn seine strophische Gliederung auch nicht so regelmässig ist.

Zu Anfang und zu Ende des Chorgesanges ist aber ausserdem von der Wandelbarkeit des Glückes, vom Fatum, den Parzen, dem Leide, das auf die Freude folge, von der Unterwelt, aus der man nie zurückkehren könne um die auf der Erde Hinterbliebenen wiederzusehen, von der Vorziehbarkeit einer bescheidenen Existenz, der Ruhe des niederen Daches u. s. w. die Rede, Gemeinplätze, wie ich sie schon aus den verschiedensten Stellen Seneca's an-

geführt habe und die hier nochmals mitzutheilen überflüssig wäre[1]).

Der dritte Akt ist so recht nach berühmten Mustern gemacht. Schon die wiederholten Aufforderungen Progne's an Pistus, der über das Schicksal Philomela's zu berichten kommt, er solle alles offen sagen, das Zögern mit dem Berichte könne nur ihr Leid erhöhen; Pistus' Erklärung, dass ihm die Kraft und Sprache versage, um den schrecklichen Bericht zu erstatten, dass er lieber sterben möchte, als das erzählen zu müssen u. s. w. erinnern an die stereotype Einleitung der Botenszenen bei Seneca, und speziell im Thyestes:

	Thyestes v. 633*:*
PROGNE: Effare aperte quidquid est . . .	CHORUS: Effare et istud pande, quodcumque est, malum.
. . . . Mitte uerba perplexe loqui;	
Quis hic stuprator uirginis clarae fuit?	639 *f.:* Quid sit quod horres ede et auctorem indica.
. . . .	. . . . effare ocius.
Effare aperte, maeror augescit mora.	638*:* . . . . Animos grauius incertos tenes.
	v. 634 *ff.:*
PISTUS: Haeret palato lingua[2]), pulmonem grauat	NUNT: Si steterit animus, si metu corpus rigens
Attractus aër, totus horresco memor!	Remittet artus. Haeret in uultu trucis
Aliquo procellae deferant mersum caput,	Imago facti. Ferte me insanae procul,
Dum es innocens adhuc.	Illo, procellae . . . . .

Pistus' Bericht ist grösstentheils fast wörtlich Ovid entnommen:

	Vgl. Thyestes 732 *f.:*
Uix prima tellus coepit, heu, dirum nefas,	
Abominanda scelera molitur Tereus:	Silua iubatus qualis Armenia leo

[1]) *Ziemlich zu Anfang dieses Chorliedes finden sich die Verse:*

Nil fit aeternum, solidumque nil est
Rebus humauis. Uariae uoluptas
Quota *(ō!)* pars uitae est? Subeunt labores
Et graues curae, miserique luctus

und Heerkens, die Tragödie Lucius Varius zuschreibend, zweifelt daher (a. O. S. XXXIV) nicht daran, dass Vergil (!) diese Verse in seinen Georgica, III 69 *ff., nachgeahmt habe:*

Optima quaeque dies miseris mortalibus aeui
Prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus
Et labor, et durae rapit inclementia mortis.

[2]) *Vgl. auch Phaedra* 995*:* Uocem dolori lingua luctifico negat.

Instat puellae, qualis Armenius leo	In caede multa uictor armento incubat *etc.* *Ovid, Metam. VI* 527:
Ceruae pauenti, uiribus uastis fremens.	Illa tremit, uelut agna pauens *etc.*
Tentata precibus restitit uirgo diu,	*ib.* 524 *ff.*: . . . . . uirginem . . . . .
Coacta donec, saepe clamato patre	Ui superat, frustra clamato saepe parente,
Saepe et sorore, stupra uiolente[1]) pati.	Saepe sorore sua . . . . . .
Tunc scissa crines ora pudibunda obtegens	Mox ubi mens rediit, passos laniata capillos,
Acclamat: „O crudelis, o uerum genus	Lugenti similis, caesis plangore lacertis,
Thracum nefando scelere, quid primum querar?	Intendens palmas „o diris barbare factis!
Non te parentis tenuit afflicti fides,	O crudelis!“ ait, „nec te mandata parentis
Non dextra, non cognata proximitas, neque	Cum lacrimis mouere piis, nec cura sororis,
Sacrum pudoris mouit intacti decus!	Nec mea uirginitas, nec coniugalia iura?
Pellex sororis igitur amisi decus?	Omnia turbasti. Pelex ego facta sororis,
At tu superbus sceptra gestabis manu	Tu geminus coniunx. Hostis mihi debita poena.
Post stupra? Nullus scelere pro tanto Deus	. . . .
Persoluet ultor debitas grates tibi?	
Non sic abibis! Ipsa per populos loquar,	Si tamen haec superi cernunt, si numina diuum,
Aut, si tenebor clausa custodum manu,	Sunt aliquid, si non perierunt omnia mecum,
Mouebo saxa et conscios facti deos.	Quandocumque mihi poenas dabis. Ipsa pudore
Testor pudoris numen aduersum mihi:	
Hac labe careo, corpus hoc tantum tulit.	Proiecto tua facta loquar. Si copia detur,
Germana, te te si parum soror mouet,	In populos ueniam. Si siluis clausa tenebor,
Contaminatis aude pro thalamis aliquid[2])	Implebo siluas et conscia saxa mouebo.
Quod ipsa laudem; stabo et implebo nemus.“	Audiat haec aether, et si deus ullus in illo est.“
Uix haec — tyranno maior increuit furor,	Talibus ira feri postquam commota tyranni,
Ut saeuus anguis forte compressus pede	. . . .
Tumet ueneno lubrico lapsu ferox.	
Stabulum propinquae rupis apparet cauo:	
„Seruabit hic te fida famulorum manus;	

[1]) *R* uiolenta; *H* uiolenta est; *am meisten würde* uiolenter *befriedigen.*

[2]) *Auch der vierte Fuss dieses Verses ist inkorrekt, da das* e *von* aude *lang ist.*

Istas catenas auferat soror tibi!"	Ille indignantem . . . . . .
Nec plura fatus, forcipe apprensam secat [1])	Luctantemque loqui comprensam forcipe linguam
Linguam puellae. Faucibus radix micat	Abstulit ense fero. Radix micat ultima linguae,
Et murmur „heu me [2])" uoce pro solita dedit.	Ipsa iacet terraeque tremens immurmurat atrae.
Cruènta lingua palpitat moriens, uelut	Utque salire solet mutilatae cauda colubrae
Longae colubrae cauda, quae, celeri rota	Palpitat, et moriens dominae uestigia quaerit.
Traiecta, partem quaerit ereptam sibi.	

Aus dem auf diese Erzählung folgenden Wuthausbruch der Progne sei folgende Stelle hervorgehoben:

	Vgl. Met. VI 428 *ff.:*
	. . . . . . Non pronuba Iuno,
	Non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto.
Ut hoc uiderem facinus, in thalamis meis	Eumenides tenuere faces de funere raptas,
Cruenta Erinys crine uipereo stetit!	Eumenides strauere torum. Tectoque profanus
	Incubuit bubo, thalamique in culmine sedit.
Hac, hac ministra facta sum dudum parens,	Hac aue coniuncti Progne Tereusque, parentes
Uteroque semen impiae prolis tuli.	Hac aue sunt facti . . . .
	und vgl. auch Medea 13 *ff.:*
	Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,
	Crinem solutis squalidae serpentibus,
	Atram cruentis manibus amplexae facem,
	Adeste, t h a l a m i s h o r r i d a e quondam m e i s
	Q u a l e s s t e t i s t i s . . . . .
	Met. VI 585 *f.:*
	. . . . N e c f l e r e u a c a t, sed fasque nefasque
Iterum sorori spargere has comas iuuat.	Confusura ruit . . . . *und ib. v.* 611:
Quo cedis anime? Num soror lacrimas petit?	. . . . . „Non est lacrimis hoc," inquit, „agendum . . . ."

[1]) *Weiter unten, als sich Progne des Tereus' sämmtliche Gräuelthaten in's Gedächtniss zurückruft (s. w. u. S. 203), heisst es:* linguam forcipe apprensam rapit. [2]) *R* heu heu.

Das polymetrische Lied der Bacchantinnen ist natürlich der Hymne an Bacchus, die der Chor in Seneca's Oedipus v. 403 ff. singt, metrisch und inhaltlich nachgebildet. Die metrische Nachbildung ist besonders auffallend, wenn man mit Corraro's Text das polymetrische Canticum im Oedipus nach der in den Ausgaben des 15. Jahrhunderts überlieferten Eintheilung vergleicht. Inhaltlich zeigt sich die Nachahmung in jedem Verse; natürlich ist auch die Geschichte des Pentheus erwähnt und ebensowenig fehlen die Amazonen, Ariadne auf Naxos, die tyrrhenischen Seeräuber, Silen auf seinem Esel etc. etc. Ausserdem haben beim Anfang und beim letzten Verse dieses Gesanges Ovid's Metamorphosen VI 587 ff. mitgewirkt.

Wer erinnerte sich nicht bei den darauffolgenden Racheschwüren der Progne an Medea, Atreus und Deianira?

	Medea 740 *ff.*:
Testor tenebras noctis opacae,	Comprecor uulgus silentum uosque ferales deos
Ditisque domos et Tartarei	Et Chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi domum,
Trina ora canis, Stygiosque lacus:	Tartari ripis *etc.* *ib.* 9: . . . . noctis aeternae chaos *etc.*
Omnes quaeram scelerum formas,	*Vgl. auch ib.* 42 *ff.*, 124 *f.* —
Scelus ulcisci cupiens; omnis	*Thyestes* 249 *ff.*:
Fugiet pietas, per scelus omne	Excede, Pietas, *etc.* . . . .
Eat in poenas ferus hic animus.	. . . . . Dira Furiarum cohors
Huc uiperea ualle sorores	Discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Adeste, uoco. Dabit ista dies	Megaera quatiens . . . . .
Aliquid longo semper in aeuo	Nullum relinquam facinus et nullum est satis.
Immite, ferum. Uincite dirae	
Coniugis artes, maiusque aliquid	*Medea* 898 *ff.*: . . . Quaere poenarum genus
Excute Progne! femina uincat!	Haut usitatum *etc.* *ib.* 915:
	Ad omne facinus non rudem dextram afferes.
	Herc. Oet. 295 *ff.*: . . . . o nulla dolor
	Contente poena, quaere supplicia horrida,
	Incogitata, infanda *etc.*
	und schliesslich vgl. auch Ovid, Metam. VI 611—619.

Die folgende Szene zwischen Progne und ihrer Amme ist ganz genau den entsprechenden Szenen zwischen Medea, beziehungsweise Deianira und ihrer Amme nachgeahmt. Wie dort, sucht auch hier die Amme ihre Herrin von ihren mörderischen Plänen abzubringen, und wie dort, sind auch hier ihre Worte vergeblich.

Auch hier stellt die Amme ihrer Herrin vor, dass sie, in fremdem Lande, nichts vermöge:

NUTR.: An non timebis Bistonum uires, mulier?	*Vgl. Medea* 164 *ff.:*
Non hic Athenae! Patrio tutam sinu	NUTR.: Abiere Colchi, coniugis nulla est fides
Fortasse credis? Tellus hostilis premet.	Nihilque superest opibus e tantis tibi.
PROG.: Nihil morabor, perfidus luat modo.	*Herc. Oet.* 332:
NUT.: Moriere. PROG.: Moriar ulta . . .	NUTR.: Moriere. DEIANIRA: Moriar . . .
und weiter unten wieder[1]:	*Medea* 157 *f.:*
. . . . NUT.: Siste uesanos, precor,	. . . NUTR.: Siste furialem impetum
Regina motus; maius hoc ira malum	Alumna . . . . *Thyestes* 259: SAT.: Maius hoc ira est malum.
Tuisque maius uiribus: Rex est Tereus,	*Medea* 168 *ff.:*
Multum paterni roboris saeuus gerit.	NUTR.: Rex est timendus . . . . .
PROG.:	Non metuis arma? . . . . .
. . . . moriar, ut mortem oppetat.	Moriere. MED.: Cupio . . . .

In ähnlichen Worten wie Medea's Amme drückt auch Progne's Amme ihr Entsetzen über die rasende Wuth ihrer Herrin aus:

	. *Vgl. Medea* 670 *ff.:*
Horrore quatior, crinis erectus, pauet[2]	Pauet animus, horret, magna pernicies adest.
Animus, reliquit ossa consuetus calor.	Immane quantum augescit et semet dolor
Quodnam hoc malum est?[3] quis tantus instigat furor?	Accendit ipse uimque praeteritam integrat.
	und vgl. auch, besonders in Bezug auf die durch das Entsetzen verursachte Kälte der Glieder, ib. 926; *Troades* 623 *f.; Herc. fur.* 414 *u. s. w.*
	Vgl. die Amme im Herc. Oet. 240 *f.:*
En, ora torquens mater aspectu truci	Stetit furenti similis ac toruum intuens
	Herculea coniunx . . . .

---

[1]) *s. oben S.* 179 *f.* [2]) *H* stupet. [3]) *H* est *fehlt.*

	und Ovid, Met. VI 621:
Furibunda natum spectat, inuicem quoque	. . . Oculisque tuens immitibus . . .
	630 *f.*:
Uultus[1]) sororis! superat et crescit dolor.	. . . . . ab hoc iterum est ad uultus uersa sororis:
	Inque uicem spectans ambos . . . . .

Wie Medea, so wähnt auch Progne in ihrem darauffolgenden Monolog die Erinyen zu sehen:

	Medea 951 *ff. (vgl. auch Thy.* 267 *ff., s. w. u. S.* 204 *f.)*:
Quid hoc furore[2]) maius accrescit malum?	. . . . . Rursus increscit dolor
Libet experiri, quidquid est, quod me monet[3])	Et feruet odium, repetit inuitam manum
Ultrix Erinys. Ora Furiarum intuor,	Antiqua Erinys — ira, qua ducis, sequor.
Et ipsa Alecto, crine uibrato, sinu	*ib.* 958 *ff.*: Quonam ista tendit turba Furiarum impotens?
Iniecit anguem. Lubricus uenis meat,	Quem quaerit aut quo flammeos ictus parat?
Hortatur. Eia, quod mare et terra horreat,	Aut cui cruentas agmen infernum faces
Inuade facinus: auctor audendi furor.	Intentat? Ingens anguis excusso sonat
Quaenam haec sororum funebre[4]) inuersat[5]) manu	Tortus flagello. Quem trabe infesto petit
Ferrum?	Megaera?

Wie bei Medea, so scheint auch zweimal in Progne's Erwägungen das Gefühl der Mutterliebe, das immer wieder rasch unterdrückt wird, den Sieg davon zu tragen, denn es heisst weiter:

	Medea 926 *ff.*:
. . . . . Tremisco; quis matrem[6]) impellit manus	Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu
Maculare duras impia nati nece?	Pectusque tremuit. Ira discessit loco
Crudelis ille est; meruit ut facerem scelus —	Materque tota coniuge expulsa redit.
Fecisse pudeat! Quo fugit coeptus furor?	Egone ut meorum liberum ac prolis meae
Und später, nachdem die Amme sie auf's neue beschworen, von ihren	Fundam cruorem? Melius, a, demens furor!
schrecklichen Plänen zu lassen, sagt sie, ihren Zustand, wie sie es schon	Incognitum istud facinus ac dirum nefas
einige Verse weiter oben gethan[7]),	A me quoque absit *etc.*

---

[1]) *R H* Uulnus. [2]) *H* furori. [3]) *R H* monet.

[4]) *H* funebri. [5]) *R H* uersat.

[6]) *Das* a *von* matrem *findet man auch sonst bei Corraro kurz gemessen.*

[7]) *s. ob. Inhaltsangabe S.* 178; *die Stelle lautet:*

wieder mit dem Schiffe im Sturme vergleichend:	*Auch Medea vergleicht ihren Seelenzustand mit dem Sturme auf dem Meere, 937 ff.:*
Altrix, fatebor, pectora attonitae labant	Quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant
Uario tumultu: talis incerto ratis	Uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor
Trahitur fragore, bella cum uenti mouent	Diducit? Anceps aestus incertam rapit;
Diuersa rapidi. Si intuor poenam, leuis,	Ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt
Si crimen, ingens; gemina me pietas mouet [1])	Utriusque fluctus maria discordes agunt
Cogitque pietas. — Matris hinc nomen uetat.	Dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum
Indulge soror; ah, potius impune hoc ferat!	Cor fluctuatur. Ira pietatem fugat
Spes una miserae matris hic solus puer,	Iramque pietas — cede pietati, dolor.
Uterique nostri cara progenies Itys,	Huc, cara proles, unicum afflictae domus
Pignus parentis, unicum afflictae domus	Solamen *etc.* [2])
Leuamen	

Aber die Wuth und die Rachsucht gewinnen bald wieder die Oberhand. Nachdem sich Progne des Tereus sämmtliche Gräuelthaten in's Gedächtniss zurückgerufen, fährt sie fort:

	Vgl. Medea 932 ff.:
	. . . . . Quod scelus miseri luent?
Post ista dubitas sceleris ulcisci, misera,	Scelus est Iason genitor et maius scelus
Per omne facinus? Pereat hic, non est meus,	Medea mater — occidant, non sunt mei;
	Pereant, mei sunt.
	Metam, VI 621 f.: „A, quam
Diro parenti similis, ah nimium, puer! [3])	Es similis patri!“ *Herc. Oet.* 439:

Fluctu doloris obruor, non sum mea!
Talis carina fertur, amisso duce,
Cum saeua pelagi forte tempestas rotat.

[1]) *Dieser und der vorstehende Vers fehlen in R; H fehlt hier überhaupt.*

[2]) *Im Herc. Oet., der überhaupt in dem Dialoge zwischen Deianira und Amme sehr viel Anklänge an die entsprechenden Dialoge der Medea und an das Zwiegespräch zwischen Atreus und Satelles zu Anfang des zweiten Aktes des Thyestes zeigt, scheint bei Deianira die Gattenliebe ebenfalls zweimal wieder in ihre Rechte treten zu sollen (v. 307 ff. und 434 f.). — Vgl. übrigens auch Metam. VI 627 ff.*

[3]) *Vgl. wenige Zeilen weiter unten, wo die Amme zur Progne sagt:*
Mater necabis unicum gnatum tuum?

Disce ex marito denique insigne facinus Audere, Progne.	NUT.: Quis iste furor est? DEIAN.: Quem meus coniunx docet.

Dies sind jedoch noch lange nicht alle Anklänge an Seneca, die sich in der langen Szene zwischen Progne und ihrer Amme finden; hier seien nur noch folgende aus derselben angeführt:

Geradeso wie Medea im ersten Monologe, so sagt auch Progne, dass sie Tereus, nachdem sie ihm das Liebste getödtet, leben lassen wolle, denn das grösste Unglück sei zu leben und sich den Tod zu wünschen:

Hoc, hoc libet[1]) quod timeo, uel si quid mali	*Medea* 19 *f.:*
Est peius usquam, non placet primus furor:	Mihi peius aliquid, quod precer sponso, manet:
Tereus supersit, uiuat, ut[2]) uiuat miser	Uiuat *etc.*
Optetque mortem: peius est uotum nece.[3])	

Ja Progne führt geradezu das Beispiel der Medea an:

	Vgl. Thyestes 192 *ff.:*
Discede pietas: prima concipiam nefas,	Age, anime, fac quod nulla posteritas probet,
Quod omnis aetas horreat. Post me pia	Sed nulla taceat. Aliquod audendum est nefas
Sit nulla mater; hoc sed est etiam parum.	Atrox, cruentum, tale quod frater meus
Medea Colchis caede puerili manus	Suum esse mallet . . . . . *ib.* 267 *ff.:*
Maculauit: addam maius[4]) huic sceleri scelus!	Nescio quid animo maius, et solito amplius
Magnum est, quod animus fluctuat; quid sit tamen	Supraque fines moris humani tumet
Ignoro. Perge furor, prope est, par est scelus.	Instatque pigris manibus — haud quid sit scio,
Nil quaero supra; coniugem hoc decet meum,	Sed grande quiddam est. Ita sit. Hoc, anime, occupa.
	Dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo:

worauf Progne entgegnet:

Est nempe Terei! NUT.: Cur necem meruit puer?

PROGNE: Scelere paterno gnatus emeruit mori. *Vgl. auch w. u. S.* 216.

---

[1]) *Vgl. dazu auch die oben auf dieser Seite citirte Stelle: Thyestes* 270: . . . . Ita sit. Hoc, anime, occupa.

[2]) *R H* et.

[3]) *Vgl. dazu auch die Worte der Progne im fünften Akt, weiter unten S.* 215 *und* 216 *v.* 1 *f.*

[4]) *R* manis; *H fehlt.*

Nostrisque thalamis dignus est tantus furor:	Uterque faciat. Uidit infandas domus
Animum parentis pelle, si quid est tamen.	Odrysia mensas — fateor, immane est scelus,
	Sed occupatum: maius hoc aliquid dolor
	Inueniat. Animum Daulis inspira parens
	Sororque; causa est similis: assiste et manum
	Impelle nostram . . . . *ib.* 249 *f.*:
	Excede, Pietas, si modo in nostra domo
	Umquam fuisti.

Und wie Atreus, kommt Progne nun auch gleich zum Entschlusse, wie sie ihre Rachethat gestalten will:

. . . . satis	*Thyestes* 277 *f.*:
Tempus querellis, iam satis tempus datum:	. . . . Liberos auidus pater
Parentur epulae! Sacra splendescat domus!	Gaudensque laceret et suos artus edat.
Manibus parentis innocens cadat puer	
Ut ipse genitor uiscera exedat sua![1])	(*Agam.* 27: uiscera exedi mea.)

Wie Medea, so wünscht auch Progne sie hätte mehr Kinder, um sich noch ärger rächen zu können:

	Medea 954 *ff.*:
Utinam tulissem foeta natorum gregem	Utinam superbae turba Tantalidos meo
Utero capaci, posset ut numerus matris[2])	Exisset utero bisque septenos parens
Satiare mentem! Quod tamen uenter tulit	Natos tulissem! Sterilis in poenas fui —
Redeat in patrem![3]) nil sit ex illo meum!	Fratri patrique quod sat est, peperi duos.
	und vgl. auch ib. 1009 *ff.*; 1019 *f.*

Auf die Vorstellungen der Amme, sie solle doch

[1]) *Vgl. zu den drei letzten Versen auch Thyestes* 54 *ff.*:

Ornetur altum columen et lauro fores
Laetae uirescant, dignus aduentu tuo
Splendescat ignis . . . .
. . . . membra per partes eant
Discerpta, patrios polluat sanguis focos,
Epulae instruantur. —

vgl. ferner oben S. 194 *die Worte des Diomedes im ersten Akte unserer Tragödie und die dazu gegebenen Parallelstellen [: Agamem. v.* 48*:* Parantur epulae *etc. etc.] und w. u. S.* 212 *Z.* 1.

[2]) *H* patris *passt gar nicht; s. ob. S.* 163 *Anm. und S.* 202 *Anm.* 6.

[3]) *R H* In patrem redeat.

wenigstens eine andere Art der Rache aussuchen, erwidert Progne:

Tellus prius
Gestabit astra lucida, et caelum feras,
Priusque luci praeerit[1]) noctis dea,
Tenebrisque Phoebus, quam meus mutet dolor
Decreta mentis.

Vgl. oben die Parallelstellen zu den entsprechenden Worten der Hecuba, S. 132 *und Anm.* 1 *; ähnlich sagt Medea v.* 401 *ff.:*

Dum terra caelum media libratum feret
Nitidusque certas mundus euoluet uices
Numerusque harenis derit et solem dies,
Noctem sequentur astra, dum siccas polus
Uersabit Arctos, flumina in pontum cadent,
Numquam meus cessabit in poenas furor
Crescetque semper —

Auch darin, dass Progne am Schlusse des Aktes der Amme ausdrücklich Schweigen auferlegt[2]), ohne jedoch daran zu denken das gleiche in Bezug auf den anwesenden Chor zu thun, erinnert sie an Deianira (Herc. Oet. 475 ff.) und an Atreus, der die gleiche Aufforderung an den Diener richtet (Thyestes 333)[3]).

Auch in dem auf diesen langen dritten Akt folgenden Chorgesange ist so gut wie nichts originelles zu finden.

Den Gedanken, dass je höher Glück und Macht, um so näher das Verderben sei, haben wir schon vielen Stellen senecaischer Tragödien entnommen (s. ob. S. 32 Anm. 2; S. 55; S. 126); die hier vorliegende Fassung dieses Gemeinplatzes erinnert am meisten an den 1. Chorgesang des Agamemnon (v. 57 ff.) und an den Chorgesang nach dem zweiten Akte des Herc. Oet. (v. 604 ff.), aus welchem Liede auch der Tagus (*unda aurata* = *aurato flumine* Herc. Oet. 625 f. und *unda aurea* im Thyestes 354) und der Hister (*gemmifer*, ebenso Herc. Oet. 622) mit ihren Epitheten geschöpft sind. Dass das Glück die Könige im Strudel mit sich fortreisst, ist im letzten Theile des dritten Chorgesanges

---

[1]) ae *von* praeerit *ist lang zu lesen.*

[2]) *s. die Stelle in der Inhaltsangabe, oben S.* 180.

[3]) *Ueber diese beiden Stellen aus Seneca vgl. oben S.* 140 *und Anm.* 1.

des Thyestes ausgeführt (v. 607 ff.)[1]. Von Ehrgeiz, Volksgunst, Pracht und Schlemmerei und Wollust in Bezug auf die Herrscher ist im zweiten Chorgesange des Thyestes, v. 342 ff., und Octavia 877 ff. die Rede. Juppiter's Liebesabenteuer (Leda, Europa) sind ganz ähnlich beschrieben wie im ersten Chorgesange der Phaedra (v. 299 ff.), und wenn an der letzteren Stelle auch Juppiter's Verwandlung in Diana um Callisto zu verführen[2]) und sein Liebeshandel mit Alcmena nicht erwähnt sind, so konnte Corraro doch leicht zur Hinzufügung derselben dadurch veranlasst werden, dass im besagten Chorliede der Phaedra, gleich nach Europa, Diana und Alcmena's Sohn erwähnt sind, und ausserdem Juppiter's Doppelnacht mit Amphitryo's Gemahlin im letzten Chorgesange des Agam. (814 ff.; vgl. auch Herc. fur. 24 ff.) ausführlich beschrieben ist. Dass die Ehe den Königen nicht heilig sei, haben wir bereits aus Agam. 80 f. gesehen. Aeacus, seine Gerechtigkeit und die Bestrafung besonders von Fürsten und Gewaltherrschern finden sich Herc. Oet. 1558 f. wieder[3]). Dass unter dem niedrigen Dache kein Ehebruch vorkommt, ist Herc. Oet. 670 gesagt. Dass überhaupt der Arme viel sicherer, zufriedener, ruhiger und länger lebt als der König, welcher selten eines natürlichen Todes sterbe[4]), habe ich bereits durch zahlreiche

---

[1]) *Die beiden letzten Verse dieses Chorliedes, v. 621 f., lauten:*

Res deus nostras celeri citatas
Turbine uersat

und Corraro sagt:

Animos regum turbine uersat
Fortuna suo.

[2]) *Vgl. Ovid, Metam. II 409 ff.*

[3]) *Vgl. auch Herc. fur. 735 ff. Dort heisst es:*

Quod quisque fecit, patitur; auctorem scelus
Repetit suoque premitur exemplo nocens *etc.*

und in der Progne:

Aeacus umbras
Ipse fateri crimina uitae
Subigit; quidquid gessimus olim,
Patimur *etc.*

[4]) *Die Verse Corraro's:* Pauci reges ultima uiuunt
Tempora uitae; pauci sicca
Morte recedunt

Citate aus Seneca belegt; als der Stelle bei Corraro am nächsten kommend mögen hier nur erwähnt sein: Thyestes 446 ff., Agamemnon 72 ff. und 103 f., aus welch letzterer Stelle der Ausdruck *media turba* genommen ist, Thyestes 391 ff., Octavia 895 ff., Herc. Oet. 604 ff.

Der vierte und der fünfte Akt der Progne sind genau der vierte und der fünfte Akt des Thyestes.

Schon die ersten Worte des Boten zeigen das:

NUNT.: Terrore quatior; sceleris ante oculos trucis
Imago pendet. Totus horresco memor!
Haeret palato lingua . . . .
O Thraca tellus, scelere perpetuo nocens,
Quamque omnis aetas damnet, o dirum nefas!
Quae Colchis umquam, quiue dispersi Scythae [1],
Quae regio tantum fecit, aut credet, nefas?
Abominandus ipse Diomedes minus.
O sors acerba, scelere punitum scelus!
Euersa cuncta . . . . .
Me, me procellae ferte disiectum undique,
Ubi Charybdis Sicula disturbat freta, [2]
Ubi Scylla canibus latrat accincta rabidis. [3]

Thyestes 634 *ff.*:
NUNT.: Si steterit animus, si metu corpus rigens
Remittet artus. Haeret in uultu trucis
Imago facti. *Phaedra* 995:
Uocem dolori lingua luctifico negat.
Troad. 1104 *f.*:
Quis Colchus hoc, quis sedis incertae Scytha
Commisit . . . .
Thy. 625 *f.*: . . . . O domus Pelopi quoque
Et Tantalo pudenda.
Vgl. auch Troad. 1108 *f.*
Thy. 753 *f.*: . . . . O nullo scelus
Credibile in aeuo . . . .
Vgl. auch Troad. 169.
Medea 879: Periere cuncta . . . .
Thy. 636 *ff.*: . . . Ferte me insanae procul,
Illo, procellae, ferte, quo fertur dies
Hinc raptus.

---

erinnern sehr an eine Stelle des vierten Chorgesanges von Loschi's Achilles:
Paucos sicca duces trahit
Mors ad uincula Tartari. — *Den Ausdruck:* sicca mors *erinnere ich mich nicht in Seneca's Tragödien gefunden zu haben.*

[1]) *Vgl. auch Phaedra* 166 *ff.*:
Nefas . . . quod non ulla tellus barbara
Commisit umquam, non uagi campis Getae
Nec inhospitalis Taurus aut sparsus Scythes.
Vgl. auch Thyestes 631 *etc.*

[2]) *Vgl. Herc. Oet.* 235: Scylla et Charybdis Sicula contorquens freta . . .

[3]) *Vgl. Medea* 350 *ff.*: Quid cum Siculi uirgo Pelori,
Rabidos utero succincta canes,
Omnes pariter soluit hiatus?

Diese Worte des Boten sind natürlich wiederholt durch die bei solchen Botenszenen gewöhnlichen Aufforderungen des Chores unterbrochen:

. . . . Quid portas noui?	*Thy. 626 ff.:* . . . Quid portas noui?
. . . . . Mitte perplexe loqui!	. . . .
. . . .	Effare et istud pande, quodcumque est, malum.
Effare aperte; nos pariter et te leua!	. . . . Animos grauius incertos tenes.
	. . . . . . Effare ocius.

Beim darauffolgenden Berichte haben sowohl die Metamorphosen, als besonders die Botenerzählung im vierten Akte des Thyestes Pathenstelle versehen. Ovid's *domus altae pars remota* ist hier, wie gesagt, zu den Stallungen des Diomedes geworden, welche Seneca's abgelegenen, von dichtem Walde umgebenen Theil des pelopischen Palastes ersetzen.

Einige Verse mögen einen Begriff von dem Grade der Nachahmung geben. Folgendermassen ist das Gespensterwesen in den Stallungen des Diomedes geschildert:

	Thyestes 668 ff.:
Hic nocte tota uoce ferali gemunt	Hinc nocte caeca gemere ferales deos
Umbrae uagantes; strepitus horrendum intonat	Fama est, catenis lucus excussis sonat Ululantque manes . . . .
Tractae catenae; fremere crudeles ibi	. . . . . Errat antiquis uetus
Fama est leones; saepe latratu specus	Emissa bustis turba et insultant loco
Reboat; tremiscit terra; discordes deae	Maiora notis monstra . . . .
Quatiunt rogales igne funesto faces.	
Inhumata regis[1]) saepe despecti premit	. . . . Saepe latratu nemus
Manes flagellis turba.	Trino remugit, saepe simulacris domus Attonita magnis.
Quo postquam furens	*ib. 682 f.:* Quo postquam furens
Regina subiit, paruulum trahens Itym,	Intrauit Atreus liberos fratris trahens.
	Met. VI 630 f.: . . . . ab hoc iterum est ad uultus uersa sororis
Philomena[2]) subiit[3]). Spectat hanc primum soror,	Inque uicem spectans ambos . . .
Deinde natum mater aspectu truci.	*ib. 621 ff.:* . . . Oculisque tuens immitibus „A, quam
Paulum morata „quid“, inquit,[4]) „tempus iuuat	Es similis patri,“ dixit. Nec plura locuta

[1]) *d. i. des Diomedes.* [2]) *s. oben S.* 182 *Anm.* 3.

[3]) *R* subit; *H fehlt für den ganzen Akt.* [4]) *Auch dieser Vers hinkt, wie so viele andere, er ist aber von B und R so überliefert.*

Conterere lacrimis? Tempus ulcisci uenit	Triste parat facinus . . . . *ib.* 611:
Thalamos pudici coniugis, stupra et scelus!	. . . „Non est lacrimis hoc“, inquit, „agendum“ . . .
Germana, temet excita: ‚hunc similem patri	*ib.* 634 *ff.*: „Cui sis nupta, uide, Pandione nata, marito.
Iuuat esse!‘ dum perficio quod struxi nefas.“	Degeneras? Scelus est pietas in coniuge Tereo.“
Sic fata, furiis concita, infantem trahit	Nec mora; traxit Ityn, ueluti Gangetica ceruae
De more uituli, quem aspra lactentem rapit	Lactentem fetum per siluas tigris opacas.
Hyrcana tigris[1]). Ille blanditur matri[2])	*ib.* 625 *f.*: . . . . paruis adduxit colla lacertis,
Paruis lacertis genua[3]) complexus puer.	Mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit.

Vier Verse weiter begegnen wir einer offenbaren Entlehnung aus den Troerinnen. Der Bote beklagt des Itys Schicksal mit folgenden Worten:

	Aehnl. sagt Andromache zu Astyanax, Troad. 766 *ff.*:
Spes uana patriae, deperis paruus[4]) Itys,	O dulce pignus, o decus lapsae domus,
Generosa proles gentis Acteae, nepos	Summumque Troiae funus, o Danaum timor,
Mauortis, unum Thraciis rebus decus,	Genetricis o spes uana, cui demens ego
Pietatis in quo plus tamen fuerat aui[5]),	Laudes parentis bellicas, annos aui
. . . .	Toties precabar . . . .
Non tu tenebis sceptra Threicia puer:	Iliaca non tu sceptra regali potens
Non iura populis patrio solio dabis.	Gestabis aula, iura nec populis dabis.

Trotz des ausführlichen Botenberichts weiss der Chor, geradeso wie in Seneca's Thyestes, immer noch nicht, wer der eigentliche Mörder gewesen ist:

	Thyestes 690:
Chor. Quis, ede, durus raptor infantis fuit?	Chor. Quis manum ferro admouet?
. . . .	. . . .
. . . . . O nouum scelus!	743 *ff.*: . . . . O saeuum scelus!

[1]) *Vgl. auch Sen. Thy.* 732 *ff.*: Silua iubatus qualis Armenia leo
. . . . hinc et hinc tauros premens
Uitulis minatur . . . . .

[2]) matri, *Spondeus an sechster Stelle! s. oben S.* 163 *Anm. und S.* 202 *Anm.* 6. [3]) *R* Eius l. colla.

[4]) *Auch dieser Vers ist selbst nach Corraro's eigenthümlicher Auffassung des jambischen Trimeters falsch.* [5]) *R* auis.

NUNT. Utinam scelere contenta desistat truci!	NUNT. Exhorruistis? Hactenus si stat nefas
Immota mater properat hinc aliud nouum,	Pius est. CHOR. An ultra maius aut atrocius
Ut hoc prematur scelere maiori scelus.	Natura recipit? NUNT. Sceleris nunc finem putas?
CHOR. Quid ultra atrocius potuit? an pabulum	Gradus est. CHOR. Quid ultra potuit? Obiecit feris
Inhumata pueri uiscera exponit feris? [1]	Lanianda forsan corpora atque igne arcuit?
NUNT. Utinam, feroces quod solent irae, rogo et	NUNT. Utinam arcuisset! ne tegat functos humus
Humo arcuisset, tradat epulandum feris!	Nec soluat ignis! Auibus epulandos licet
	Ferisque triste pabulum saeuis trahat —
Pietas uocetur illa, si quaeris nefas.	Uotum est sub hoc quod esse supplicium solet.
O dira facta: nobili trunco caput	764: Tantum ora seruat . . . . .
Tereo secatur; cetera in partes rapit,	757 *ff.:* At ille fibras tractat ac fata inspicit
Artus calentes tractat et fibras manu,	Et adhuc calentes uiscerum uenas notat.
Nec flexit oculos. Adiuuat Prognen soror,	. . . . securus uacat Iam fratris epulis:
Costas trucidat, pectoris crates rapit, [2]	[755: Erepta uiuis exta pectoribus tremunt] ipse diuisum secat
Humeris lacertos amputat ferro leuis.	In membra corpus, amputat trunco tenus Umeros patentes et lacertorum moras, Denudat artus durus atque ossa amputat.
	. . . .
Pars haec aeno uoluitur aestu laticem [3]	Haec ueribus haerent uiscera et lentis data
Miscente; at illa uerubus affixa ingemit.	Stillant caminis, illa flammatus latex Candente aeno iactat . . . . Nec facile dicam corpora an flammae magis
Fumus penates obsidet totos niger.	Gemuere. Piceos ignis in fumos abit;
Disponit ipsa lancibus diras dapes,	. . . . . lancinat natos pater

[1]) *Vgl. auch Thyestes* 1032 *f.*

[2]) *Vgl. Verg. Aen. XII* 508.

[3]) *Dieser Vers ist ganz und gar falsch, aber er findet sich, zugleich mit dem folgenden, wörtlich so im fünften Akte (s. weiter unten S.* 215 *und Anm.* 3*) wieder.*

Gnatum parenti[1]). Uiscera edisti tua	Artusque mandit ore funesto suos
	. . . . — in malis unum hoc tuis
Ignarus; etiam hoc deerit, et scies, miser!	Bonum est, Thyesta, quod mala ignoras tua.
	Sed et hoc peribit . . . . .
	. . . . tota patefient mala.

Wie auch in äusserlichen, mehr technischen Dingen Seneca's Thyestes in diesem vierten Akte aufs genaueste nachgeahmt ist, wurde bereits in der Inhaltsangabe hervorgehoben.

Nicht anders verhält es sich mit dem fünften Akte; nur die Oeffnung des Innern des Palastes auf Atreus' Befehl (v. 901 f.) bleibt weg[2]), da wir gleich das Gastmahl vor uns sehen; d. h. das Innere des Palastes ist hier schon von Anfang des V. Aktes an sichtbar und der Akt hat hier nur eine Szene. — Zunächst drückt Tereus seine bösen Ahnungen aus:

Festum diem celebrare quid[3]) uetat mihi,[4])	*Thyestes* 942 *ff.:*
Animumque turbat mobilem incerto metu?	Quid me reuocas festumque uetas
Quid haeret animus?	Celebrare diem, quid flere iubes,
Ego quid tremiscam, nescio; timeo tamen.	Nulla surgens dolor ex causa? *etc.*

Seine Unruhe ist jedoch hier gut begründet; sie kommt von übeln Vorbedeutungen, die sich bei den Opfern, welche er den Göttern gebracht, gezeigt haben: seine königliche Kopfbedeckung ist ihm beim opfern heruntergefallen, das Blut schien in eine weinähnliche Flüssigkeit überzugehen, die elfenbeinernen Götterbilder thränten[5]), die Altarflamme

[1]) *Vgl. zu den vorstehenden Versen auch Met. VI* 644 *ff.:*
Uiuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
Dilaniant. Pars inde cauis exultat aenis,
Pars ueribus stridunt . . . .
His adhibet coniunx ignarum Terea mensis.

[2]) *Und zugleich auch der den Akt eröffnende Monolog des Atreus, aus dem jedoch einige Verse im Verlaufe des Aktes sich stellenweise in Progne's Munde wiederfinden* (*s. w. u.*).

[3]) *R* quis; *H fehlt.*

[4]) *Vgl. auch Thyestes* 970 *f.*

[5]) fleuit in templis ebur; *vgl. Verg.*, *Georg. I* 480*:*
Et maestum inlacrimat templis ebur, aeraque sudant.

züngelte durch's ganze Haus. Dagegen geben weder Ovid noch Seneca im Thyestes einen thatsächlichen Grund für die eigenthümliche Beklemmung an.

Wie Thyestes (961 ff.), sucht auch Tereus seine eiteln Befürchtungen zu verscheuchen. Er redet sich selber zu, Wein zu trinken und zu singen[1]). Progne triumphirt innerlich schon:

	Atreus sagt, Thyestes 909 *ff.:*
Uide, ut superbus regio solio incubet,[2])	Resupinus ipse purpurae atque auro incubat,
Nec credit ullo posse deuinci malo	Uino grauatum fulciens laeua caput.
	. . . .
	Satur est, capaci ducit argento merum—
Conuiua laetus! Exple[3]) sacratis famem	Ne parce potu . . . . .
Dapibus! cruore pelle natorum[4]) sitim!	Mixtum suorum sanguinem genitor bibat.

Die widerliche Szene im Tyestes, v. 974—1005, ist hier zu ihrem Vortheile gekürzt, wenn sie auch etwas länger ist als in den Metamorphosen. Wie Ovid lässt Corraro den Tereus gleich energisch verlangen, dass ihm Itys gebracht werde, und recht geschickt ist es, dass Progne dagegen begehrt, Philomela zu sehen und so ihren Gatten zu einer neuen Lüge veranlasst:

TER. Solus afferre solitam	*Vgl. Thyestes* 974 *ff.*
Gnati quietem posset aspectus mihi.	*Ferner zu folgender Seite, Z.* 2 *ff.:*
PRO. Philomena posset sola solamen mihi	*Met. VI* 653*:*
	Dissimulare nequit crudelia gaudia Progne.
Afferre. TER. Segnis inter exsangues iacet.	*Thyestes* 903 *ff.:*
PRO. Idem inter umbras natus exsangues cubat.	Libet uidere, capita natorum intuens
	Quos det colores, uerba quae primus dolor
TER. Omitte, coniunx, ista! PROG. Coniugem uocas,	Effundat *etc.*

---

[1]) *Vgl. Thyestes* 918 *ff.*

[2]) *Vgl. auch Met. VI* 650 *f.:* Ipse sedens solio Tereus sublimis auito Uescitur . . . .

[3]) *Das auslautende* e *ist hier wieder kurz zu lesen; vgl. oben S.* 198 *Anm.* 2.

[4]) *sic! in B R H, während es sich doch bloss um Itys handelt. Sollte diese Gedankenlosigkeit nicht dadurch veranlasst sein, dass Corraro Thyestes beständig vor Augen hatte? Weiter unten sagt Tereus jedoch richtig:* Genitor expleui sitim || Gnati cruore.

Nefande Tereu? TER. Quod malum audio? PRO. Nequeo
Crudele gaudium ferre; per totos rigor
Artus cucurrit. Iam iuuat uultus patris
Spectare primos. TER. Quidquid est, parcat[1]) meo
Gnato. PRO. Bene est, scelus peractum est; hunc amat!

Ebenso sagt Medea, nachdem Iason erklärt hat, er könne alles eher entbehren als seine Kinder (*v.* 549 *f.*)*:*

Sic natos amat?
Bene est, tenetur, uulneri patuit locus!

und im letzten Akte, ib. 1019, *sagt Medea fast wörtlich wie hier:*

Bene est, peractum est.

In wie weit das Folgende auf der ovidischen Erzählung beruht, oder dem Thyestes, beziehungsweise der Medea nachgeahmt ist, ist aus der obigen ausführlichen Inhaltsangabe leicht zu ersehen und theilweise auch dort schon angegeben. Hier seien nur noch folgende Stellen aufgeführt:

TEREUS:

Me me trisulco fulmine inuisum pete,
Sator deorum . . . .
Sum fulminandus ignibus sacris ego!
Ego sum cremandus, si pater natum paro
Mandare flammis. — Quas miser uoces dabo?
En, ora cerno, quodque de toto est super,
Caput cruentum! Scelere materno occidis,
Culpa parentis. Hanc ego merui necem[2]).
. . . . Quis fleat satis
Meas miserias. Tumulus est nati pater!
Quis inhospitalis Caucasus tantum nefas,
Aut quis Procrustes, quisue contemptor deum,
Busiris umquam, quae barbara ulla immanitas[3])
Commisit? In me natus innocens iacet

THYESTES (*v.* 1089 *ff.*):

Me pete, trisulco flammeam telo facem
Per pectus hoc transmitte — si natos pater
Humare et igni tradere extremo uolo,
Ego sum cremandus.

1036 *ff.:* . . . Quas miser uoces dabo,
Questusque quos? Quae uerba sufficient mihi?
Abscisa cerno capita et auulsas manus . . . . . .

[*Agam.* 26 *f.*, THYESTIS UMBRA:
. . . . liberis plenus tribus
In me sepultis.]

1047 *ff.:* Tale quis uidit nefas?
Quis inhospitalis Caucasi rupem asperam
Heniochus habitans quisue Cecropiis metus
Terris Procrustes? Genitor en natos premo,

[1]) *R H* pereat. *Vgl. Thyestes* 995 *f.*

[2]) *Aehnlich sagt Iason, als Medea seine Kinder tödtet, v.* 1004 *f.:*

. . . . Si quod est crimen, meum est:
Me dedo morti; noxium macta caput.

[3]) *Ein unmöglicher Vers, aber in B R H so überliefert* (*bloss H:* humanitas). — *Zur Aufführung des* Busiris *als Beispiel der Grausamkeit ist zu vergl. Troades* 1106 *f.*

Dextra parentis caesus	Premorque natis.
. . . . . Da pater, nostri nimium	*1043 ff.:*
Oblite, Mauors, tela, uel coniunx dabit:	Da, frater, ensem . . . . .
Euiscerabo corpus, ut grauis redeat[1])	. . . . : ferro liberis detur uia,
Cibus. Negatur? hoc negat Progne mihi?	Negatur ensis?
Philomena praebe! si miser non sum, nega!	

Darauf erwidert Progne:

	Vgl. Thyestes 1097 ff.:
	ATREUS: . . . . Perdideram scelus,
Iam summa uoti contigi: Tereus dolet!	Nisi sic doleres. Liberos nasci mihi
Nunc restitutum credo germanae penitus[2])	Nunc credo, castis nunc fidem reddi toris.
	und Medea 982 ff.:
Raptum pudorem, nunc meis thalamis fidem.	Iam iam recepi sceptra, germanum, patrem,
	Spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
Erepta ferro lingua, nil curo, miserum	Rediere regna, rapta uirginitas redit.
Dum muta uideat! Uirgines stupro opprime,	*ib. 1007 f.:* I nunc, superbe, uirginum thalamos pete,
Commenta mortis funera et fletus para —	Relinque matres.
	Vgl. ATREUS *im Thyestes 1054 ff., besonders 1059 ff.:*
. . . .	
Manibus parentis cecidit his natus tuus:	. . . artus, corpora examina amputans,
Partita pueri corpus in partes soror,	In parua carpsi frusta et haec feruentibus
Pars haec aeno uoluitur, aestu laticem	Demersi aenis, illa lentis ignibus
Miscente, at illa uerubus affixa ingemit[3]).	Stillare iussi; membra neruosque abscidi
Post haec cruorem miscui sacro mero.	Uiuentibus, graciliquc traiectos ueru
Poterat sine ulla caede puerili peragi[4])	Mugire fibras uidi . . . . .
Uindicta; poteram temet in flammas dare,	
Oculosque pressis unguibus ruere, aut aliquam	

[1]) *H* ut redeat grauis *ist eine willkürliche Aenderung, da B und R übereinstimmend* ut grauis redeat *geben.*

[2]) *so haben B R H.*

[3]) *s. oben S. 211 nebst Anm. 3 und 212 Anm. 1 und vergl. die dort gegebenen Parallelstellen.*

[4]) *so wieder B R H und so auch in den folgenden Versen.*

Instruere mortem; poena sed uisa est leuis,	*Vgl. ferner Medea* 19 *f. und s. oben S.* 204.
Quaecumque finem ponit aerumnis nece.	*Thyestes* 1005: . . . . Natos ecquid agnoscis tuos?
Hunc cerne genitor![1] TER. O nouercales manus!	*Herc. fur.* 1236: . . . . o nouercales manus!
Quae Colchis umquam tanta commisit scelera?	*Vgl. Troad.* 1104 *und s. oben S.* 208.

Endlich sind die letzten Verse unserer Tragödie ganz genau den letzten Versen von Seneca's Thyestes nachgeahmt, weshalb sie hier noch neben einander angeführt seien:

	Thyestes 1100 *ff.*:
PRO. . . . Uirgines stupro opprimis!	THY. Quid liberi meruere? ATR. Quod fuerant tui.
TER. Tu, saeua, natum. PRO. Fateor, et iuuat, tuum.	THY. Natos parenti — ATR. Fateor et, quod me iuuat,
TER. Quid meruit infans? PRO. Gnatus emeruit mori	Certos. THY. Piorum praesides testor deos!
Tuapte culpa. TER. Uindices testor deos!	ATR. Quin coniugales? . . . .
PRO. Potius pudoris numen intacti uoca!	. . . . THY. Uindices aderunt dei; His puniendum uota te tradunt mea.
TER. Te, te sequentur furiae! PRO. Itys solus patrem!	ATR. Te puniendum liberis trado tuis.

Wenn wir nun dieses Drama im Ganzen überblicken, so lassen sich die bei Gelegenheit der Inhaltsangabe an verschiedenen Stellen gemachten Bemerkungen in Bezug auf die von der Handlung umspannten Zeit dahin zusammenfassen, dass die Tragödie etwa eine Woche, wahrscheinlich mehr, umfasst. In Bezug auf den Ort ist ein ganz eigenthümliches Verhältniss zu constatiren und mindestens dreierlei zu unterscheiden: 1) die Umgebung von Tereus' Palast, dieser Palast selbst und in nächster Nähe das Meer, da ja ein Theil des zweiten Aktes noch auf dem Schiffe gesprochen ist (I., II. und IV. Akt); 2) das Innere dieses selben Palastes (V. Akt); 3) der ganze Weg über die Rhodope[2]) vom Palaste zur Behausung, wo Philomela gefangen gehalten wurde, mit dem Palaste und dieser Be-

[1]) Vorher, wie Atreus, fragte sie: *Huncne cognoscis pater?*

[2]) Der Ort des von Tereus begangenen Verbrechens war in der Luftlinie nicht gerade weit entfernt, aber durch die Rhodope von der thracischen

hausung selbst (III. Akt). Dass das Stück bald ausser dem Palaste, bald im Innern desselben spielt, findet man in der alten Tragödie häufig; dafür, dass auf dem Schiffe gesprochen wird, könnte das Beispiel der Octavia angeführt werden, welche zum mindesten während ihrer letzten Worte das Schiff besteigt und auf demselben abfährt, während ihr der Chor eine gute Fahrt wünscht und ihr die letzten Klagen nachruft. Wo aber ein Beispiel dafür finden, dass eine Person der Tragödie mit dem Chore vor unsern Augen, auf der Bühne, Thracien durchzieht, über Berg und Thal, durch Feld und Wald?

Man hat, wenn man die Szene innerhalb des Stückes wechseln sah, oder sich einbildete (denn in dieser Beziehung begegnet man ganz irrigen Auffassungen) dass sie wechselte, darin einen Einfluss der Mysterien, der Sacre Rappresentazioni, sehen wollen. Eigenthümlicherweise hat für den Achilles, bei dem doch auch die Szenerie fast beständig wechselt, und für die Progne, wo wir den erwähnten Rundgang sehen, keiner an die Mysterienbühne gedacht, und doch wäre dieselbe besonders geeignet gerade diese Rundfahrt durch das thracische Land zu erklären. Ja, es kommt noch hinzu, dass wir hier, geradeso wie in der Ecerinis, eine Stelle haben, in welcher die Erzählung des Dichters mitten unter die direkte Rede des Schauspielers gemengt ist, jene bereits hervorgehobene „Bühnenanweisung“, wenn man das so nennen will: *germana uenit,* die sich mitten unter den von Progne gesprochenen Anapästen findet. Warum sollte, was bei Mussato als ein Einfluss der geistlichen Vorstellungen erklärt wurde, nicht auch bei Corraro auf einen solchen zurückzuführen sein, um so mehr als er ja zeitlich bei letzterem viel eher denkbar ist als bei ersterem? Ich brauche nicht zu sagen, dass ich, geradeso wie in der Ecerinis, auch in der Progne in dieser in die direkte Rede eingestreuten Erzählung des Dichters keinen Einfluss der Repräsentationen, sondern nur

Residenzstadt getrennt, wie Pistus selber sagt:

> Uicina tellus nobilem portum efficit,
> Unde omnis urbis pateat aspectus, nisi
> Opposta Rhodope brachium extendat mari *etc.*

einen Rest jenes unvollkommenen Verständnisses für das eigentliche Wesen des Dramas erblicke, wie ich es bei Mussato hervorgehoben habe. Was jenen grossen Zug des Chores und der Progne durch die Wälder und über den Bergrücken der Rhodope betrifft, so glaube ich auch nicht, dass unserm Dichter, der seine Tragödie doch von vornherein nur zur Lektüre bestimmt hatte, die Anordnung der Mysterienbühne, vorausgesetzt dass er sie überhaupt kannte, vorgeschwebt habe. Vielmehr könnte man meines Erachtens mit weit grösserem Rechte, wenn man überhaupt annehmen will, dass Corraro sich eine deutliche Vorstellung von der Absonderlichkeit des erwähnten Zuges gemacht habe, das Beispiel eines römischen Tragikers, freilich nicht wie es aus seinem Geiste hervorgegangen, sondern wie es uns durch Zusätze und Flickereien unverständiger Nachahmer überliefert ist, dafür anführen. Ich meine den Hercules Oetaeus. Da spielt der I. Akt (s. v. 99—103) und sind Iole und der Chor zu Anfang ihres Gesanges (s. v. 135; 138 ff.) noch auf Euboea, während sie zu Ende dieses selben Gesanges bereits in Trachin angekommen sind (s. v. 194 f., 218 f. und bes. 224; vgl. auch oben S. 142 f.). Was, nach Corraro's Meinung, Seneca sich erlaubt hatte, konnte er, sein Nachahmer, sich auch leisten. Und bei Seneca waren die Verhältnisse ja noch schwieriger, denn zwischen Euboea und Thessalien liegt das Meer.

Der Chor spricht nur im vierten Akte, wo der Bote seinen Bericht abstattet, ihn in der üblichen Weise unterbrechend und zum Reden mahnend; sonst nie. Innerhalb des Aktes singt er einmal zusammen mit Progne, nämlich an der vielbesprochenen Stelle des dritten Aktes. — Wenn sich die Chorgesänge zwischen den Akten auch nicht eng an die Handlung anschliessen, so stehen sie doch auch nicht ganz ausser Bezug zu derselben. Dagegen habe ich am Ende der Besprechung des vierten Aktes einen ganz eigenthümlichen Umstand hervorgehoben: der Chor hat im dritten Akte, während er sicher anwesend war, da ja Progne ihn wiederholt anredet, etwas nicht gehört, was Progne nicht nur in einem Monologe, was nicht auffallend wäre, sondern nachher auch ausdrücklich ihrer Amme mitgetheilt

hat. Anzunehmen, dass Progne diese Mittheilung an die Amme nur leise gemacht habe, geht nicht an, denn erstens dreht sich ein weitausgesponnener Dialog mit vielen und langen Reden und Gegenreden um diese Frage, und dann macht Progne doch auch sonst dem Chore gegenüber kein Hehl aus ihren Gefühlen und Absichten und theilt ihm z. B. direkt mit, sie werde Tereus tödten (s. o. S. 176). Die Sache liegt vielmehr daran, dass der Chor, nach Seneca's Vorgange, etwas nebensächliches geworden ist, bald als stummer, bald als redender, bald als tauber, bald als hörender Zuschauer figurirt, je nachdem es dem Dichter bequem ist.

Im Uebrigen ist an der Stellung des Chores zur Heldin des Dramas nichts zu tadeln. Er steht ihr freundlich zur Seite, ja unterstützt sie sogar in ihrer Absicht, indem er sich mit ihr als Bacchantin geberdet, und wendet sich erst von ihr als ihre Rache alles Mass überschreitet.[1])

Dass sich in der Progne, im Gegensatz zu den Vorgängern des 14. Jahrhunderts, kein Chorgesang nach dem fünften Akte findet, wurde bereits hervorgehoben.

Die Rede bewegt sich fortwährend nur im Zwiegespräche, wenn nicht im Monologe. An der einzigen Stelle, wo drei sprechende Bühnenpersonen (Philomela kann ja nie mitzählen) anwesend sind, d. i. zu Anfang des dritten Aktes, spricht die Amme mit Pistus nur so lange bis Progne herangetreten ist, und tritt erst in einer späteren Szene, nachdem Pistus schon lange abgegangen, wieder redend auf.

Noch ein Punkt sei hier berührt, obwohl er für uns, welche diese Tragödien hauptsächlich als Vorläufer der späteren, in der Vulgärsprache geschriebenen, interessiren, von nebensächlicher Bedeutung ist, nämlich die Metrik. In dieser Beziehung steht Corraro weit hinter Mussato und

[1]) Noch zu Anfang dieses Botenberichts im vierten Akte (s. ob. S. 182) stellt der Chor Progne's Rachethat, allerdings ohne zu wissen worum es sich handelt, bis zu einem gewissen Grade als erklärlich hin, und wenn er auch nachher aus seiner Empörung über die Gräuel kein Hehl macht und Progne's That verabscheut, so gibt er doch noch in seinem letzten Chorgesange zu, dass Tereus allerdings eine Strafe verdient habe (s. o. S. 184).

Loschi, und wenn es ja auch bei diesen an falschen Versen nicht fehlt, so sind doch beide metrisch, namentlich in Bezug auf den jambischen Trimeter, viel besser geschult als Corraro. Während die beiden ersteren im grossen Ganzen ein richtiges Verständniss für die verschiedenen Metren zeigen und die von Lovato aufgefundenen Gesetze des Senars im allgemeinen befolgen, so steht Corraro in dieser Hinsicht tief unter ihnen und sind für diesen Lovato's feine Beobachtungen vollständig verloren gegangen, wie uns schon des Dichters eigene metrischen Bemerkungen zu seiner Progne und zahlreiche Verse mit dreisilbigem sechsten Fusse u. s. w. (s. ob. S. 163 Anm.) zeigen.

Die Tragödie, die uns beschäftigt hat, hat viele Schwächen und szenische Unmöglichkeiten, die nur dadurch erklärlich sind, dass Corraro nie an eine Aufführung gedacht hat. Seine Nachahmung Seneca's ist eine noch engere als bei Loschi, und überhaupt geht die Treue der Nachahmung seit Mussato in aufsteigender Linie, was sich jedoch theilweise aus der Eigenart der Stoffe erklärt. Endlich haben wir sogar einen kleinen Rückfall in's Epos bemerkt, was sich bei Loschi schon nicht mehr fand, aber trotz alledem ist nicht zu verkennen, dass Corraro's Progne im Verhältniss zum Achilles einen ganz gewaltigen Fortschritt bedeutet. Sein höheres dramatisches Verständniss hat Corraro dadurch bewiesen, dass er nicht, wie Loschi den Bericht des Dares, Ovid's Erzählung einfach in dialogische Form bringt, sondern durch die Anordnung des Stoffes und einige Abweichungen, die er sich von seiner Quelle erlaubt, den Erfordernissen des Dramas gerecht zu werden sucht. Besonders in der Gestaltung des Stoffes im Sinne des antiken Dramas unterscheidet er sich sehr zu seinem Vortheile von seinen Vorgängern. Während Mussato sozusagen mit der Geburt seines Helden anfängt, Loschi mit dem, was zu Anfang des Kapitels aus Dares Phrygius steht, das er sich zu dramatisiren vorgenommen, so lässt Corraro die Handlung seines Stückes erst mit der zweiten Hälfte der ovidischen Erzählung beginnen, nachdem die Schändung und Verstümmelung Philomela's bereits vollzogen ist, und führt im dritten Akte durch eine Erkennungs-

szene, Pistus' Erscheinen und Bericht, die Peripetie herbei, die zur Katastrophe im fünften Akte, und nicht im zweiten, wie bei Loschi, führt. So ist denn die Progne auch die einzige der hier behandelten Tragödien, welche Einheit der Handlung aufweist.

Und damit sind wir an das Ende der Besprechung derjenigen Periode gelangt, die ich als die Anfänge der Renaissancetragödie bezeichnet habe. In der That machen sich bei den Tragödien, welche auf Corraro folgen, neue Einflüsse geltend, u. z. wirken einerseits die Sacre Rappresentazioni, andererseits die theatralischen Aufführungen, die auch antiken Dramen zu theil wurden, ein. Dass jedoch in der Zeit, die uns beschäftigt hat, noch keine Aufführungen von alten oder diesen nachgeahmten Dramen stattfanden, ist heutzutage nicht mehr zweifelhaft; was man als Beweise dafür vorgebracht hat, ist längst gründlich widerlegt[1]) und, von allem andern abgesehen, haben wir schon den Worten der Dichter selber entnehmen können, dass sie ihre Tragödien nur zum lesen bestimmt hatten und an gar keine Aufführung dachten. Hätten solche bestanden, so wäre manches anders gewesen oder rascher anders geworden.

[1]) So von Tiraboschi a. O. t. IV l. III c. III § XXIII—XXVIII [S. 419—429]; Chassang, Des essais dramatiques imités de l'antiquité S. 116 ff. u. a.; vgl. auch oben S. 69 ff. — Zu alledem haben wir auch noch das ausdrückliche Zeugniss des Giovanni Sulpizio da Veroli, welcher im Vorworte zu seiner dem Cardinal Rafael Riario gewidmeten Ausgabe des Vitruvius (zwischen 1484 und 1492) ausdrücklich erklärt, er selber sei der erste seiner Zeit gewesen, der die Jugend im Aufführen und Singen von Tragödien unterrichtet habe, nachdem Rom seit vielen Jahrhunderten solche Aufführungen nicht mehr gesehen hatte. (Die betreffende Stelle ist u. A. von Tiraboschi a. O. t. VI l. III c. III § XXXI S. 874 Anm. wieder abgedruckt).

ANHANG I.

Zu Mussato's Biographie.

Im ersten Buche und in der Einleitung zum zweiten Buche ist wiederholt auf den zeitgenössischen Commentar zur Ecerinis verwiesen worden. Ueber denselben handelte zuerst Fr. Novati, im Giornale storico della letteratura italiana VII (1886), S. 7; dann Luigi Padrin in Lupati de Lupatis . . . carmina etc. (s. ob. S. 5 Anm. 3), Padua 1887, S. 43 ff.; ferner A. Zardo in Rivista storica italiana VI (1889), S. 497 ff.; endlich Benedetto Colfi, Di un antichissimo commento all' Ecerinide di Albertino Mussato, in der Rassegna Emiliana, Anno II, fasc. VIII—IX und XI—XII (ich citire diesen Aufsatz nach einem mir vom Verfasser freundlichst übersandten Separatabdruck, Modena 1891, 34 SS. 8⁰). Nach diesen, zum Theil schwer zugänglichen Schriften will ich im Folgenden das Wichtigste über diesen Commentar zusammenstellen, ohne natürlich, was den Inhalt der mir unbekannten Handschrift betrifft, eine eigene Verantwortung übernehmen zu können.

Enthalten ist er in der dem 14. Jahrhundert angehörigen Pergamenthandschrift der Biblioteca Nazionale zu Florenz VII, 6, 926, wo er, wie es jedenfalls auch von den Verfassern beabsichtigt war, den Text der Tragödie begleitet.

Die Ueberschrift lautet: *Commentum super Ecerinide editum a magistro Guiçardo Bononiensi, triuialium doctore, et Castellano Bassaniensi, artis grammaticae professore, ab aliisque artistis examinatum et probatum.* Die Verfasser sind somit Zeitgenossen Mussato's, u. z. ist der an erster Stelle gennante Mussato's Freund, der Bologneser Professor der Grammatik Guizzardo. An diesen ist die XIV. von den

veröffentlichten Episteln Mussato's gerichtet. Mussato hatte ein Vergilexemplar mit in sein Exil genommen (wahrscheinlich handelt es sich um seine Verbannung in den Jahren 1318—1319) und es Guizzardo geliehen; nach Padua zurückgekehrt, forderte er es in der besagten kurzen poetischen Epistel zurück. Ferner theilt uns Castellano zu Anfang des Commentares mit, Guizzardo habe die Erklärung der Ecerinis im Einverständniss mit Mussato geschrieben (*sublimis auctoris uenia,* s. unten), und in der dem Commentar vorangestellten und von Guizzardo verfassten Biographie gibt uns letzterer über Mussato's Person sehr genaue Angaben, so dass alles auf ein enges freundschaftliches Verhältniss zwischen diesen beiden schliessen lässt. An Alter werden sie von einander nicht sehr verschieden gewesen sein, da Guizzardo 1289 noch in Bologna studirte (s. Sarti-Fattorini, De claris Archigymnasii Bononiensis professoribus, vol. I, pars I, S. 514; pars II, S. 248; vgl. auch Alidosi, I Dottori Bolognesi etc. S. 80).

Der an zweiter Stelle genannte ist der Bassanese Castellano, Professor und Doktor der Grammatik. Auch er wird ziemlich gleichaltrig mit Mussato gewesen sein, da er mindestens 1297 Doktor der Grammatik war. Er scheint allerdings grösstentheils in dem damals zu Padua gehörigen Bassano, wo er zugleich Notar war, gelebt zu haben, aber doch wohl auch um das Jahr 1315 Professor in Padua gewesen zu sein (vgl. ausser Colfi S. 10 f. und Padrin S. 44 auch die dort citirten: Scardeonius, De antiquitate urbis Patavii S. 236; Tiraboschi, Storia d. lett. it. V, l. III, c. III, §. VII, S. 593; Verci, Storia della Marca Trivigiana e Veronese, Docum. 288, 470, 480, 731, 804, 836, 846, 953, 954, 955 und Gloria, Monumenti della Università di Padova 1222—1318, in Memorie del r. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXII, § 467 u. 495). Jedenfalls fehlte es ihm nicht an Berührungspunkten mit Mussato, die eine persönliche Bekanntschaft zwischen beiden herbeiführen konnten, zumal er wie dieser auch noch Dichter, u. z. historischer Dichter war.

Aus der gemeinsamen Arbeit Guizzardo's und Castellano's ist also der Commentar hervorgegangen, u. z. wahr-

scheinlich so, dass zunächst Guizzardo den Commentar vollständig schrieb und Castellano dann seinerseits diese Arbeit aufnahm und ergänzte, wo es ihm gerade wünschenswerth schien. Die einzelnen Theile lassen sich jedoch nicht immer in Bezug auf den Verfasser genau von einander trennen, sondern nur in einer beschränkten Zahl von Fällen haben wir sichere Anhaltspunkte um den betreffenden Abschnitt des Commentars mit Bestimmtheit dem einen oder dem andern Verfasser zuschreiben zu können. Nur soviel möge hier als ziemlich sicher erwähnt sein, dass Guizzardo die vorangestellte Biographie und das dem Commentar vorangehende bekannte Epigramm: *Condita Troiugenis* etc. verfasste, während von Castellano das ebenfalls dem Commentar vorgesetzte Argument der Tragödie in zwanzig jambischen Trimetern stammt.

Dieser Commentar war, wie uns die Schlussnote angibt, am 21. Dezember 1317 vollendet, und dass dieses Datum richtig sei, dafür haben wir auch noch verschiedene Anhaltspunkte in dem Commentare selbst.

Endlich wurde, wie uns die oben citirte Ueberschrift angiebt, der so vollendete Commentar vom Collegium Artistarum gut geheissen und approbirt, dasselbe Collegium, an welches Mussato seine erste Epistel richtete, das Mussato's Dichterkrönung beschlossen und seine Anerkennung für die von Mussato vorgelegten Werke auch dadurch kundgab, dass es dieselben feierlichst mit den Unterschriften der Mitglieder versah (s. bes. Epist. IV, v. 32 f. und Colfi S. 18 ff.). Dies alles trägt dazu bei, diesem Commentar eine besondere Autorität zu verleihen, wesshalb ich das für uns wichtigste daraus, die Biographie, nach Padrin's Abdruck im folgenden wiedergebe.

Albertinus Muxatus Paduanus humili genere parentibus modicis fuit Federico de Stroph[1]) imperatore secundo natus in suburbio Paduanae ciuitatis cui Gadium dicitur, ut antonomastice gaudium illaturus natali suo dictus sit. Statura breuiore, mediocri complexione, sanus, corpore agilis, gestibus amabilis, uigiliis et laboribus infatigabilis, uita modestus, locutione disertior, ingenio admirabilis, memoriae tenacis, audacia in aemulos formidabilis, in senatu urbis concionibusque logotheta, trans homines sui temporis in re publica[2])

[1]) *d. i. Hohenstaufen.* [2]) *Hs.* rem publicam.

creditus, amatus et desiderabilis. Uir hic adulescens ingenti studio sollertiaque triuialibus exhaustis, mox prosiliens ad maiora animi nobilitate prouectus ad praetorias causas se contulit. Ciuilium quaestionum practicas semitas, combibitis municipalibus legibus, tam breui edidicit, ut in earum exercitiis persaepe iudices causarumque oratores praestantissimos superauerit. Quarum quaestibus substantias auxit[1]) et ex minimis suppetentes uiro honorabili facultates conquisiuit. Perinde ad consulatus urbis et tribunicias potestates, fasces et honores publicos prosiluit, quos, etsi non petiisset, inuitus consequebatur, ad idemque fastigium consurrexit, ut se maiorem paremue inter coaetaneos plebeios non habuerit. Cum maiorum nobiliorumque prosapiis connubia iniit, insignibus urbis carus, plebeis praepositus. Rebus quoque familiaribus domi compositis, uacante coenobii Sanctae Iustinae sede, ad Bonifacium papam octauum se transtulit, cuius captata beneuolentia abbatiam obtinuit fratremque in abbatem praefici curauit. Hicque abbas ille fuit, qui tali tantoque fratre dignus basilicam impensa inaestimabili beatissimis Lucae euangelistae et Matthiae apostolo construxit pretiosisque sarcophagis corpora collocauit indeque palatia magnae molis monasterio construxit. Cum uero, Longobardorum rebus aduentu Henrici septimi imperatoris afflictis, Paduana ciuitas concussa titubaret, uirum hunc ut patriae patrem tutoremque ad eum regem legauit. Idemque mox regi acceptus gratusque patriae libertates, priuilegia, qualia nulli communitati petiisse nedum obtinuisse fas fuerat, ab rege munifico impetrauit. Mirum quanta cum rege eodem consorteque eius Margarita familiaritas beneuolentiaque illi fuerit, ut ne Italico cuiquam se tantum rex reginaque adeundos uisendosque exhibuerint. A quibus et prodigalitate quadam liberalissimi regis ciuitatem Uicentiae Paduanae ciuitati adiiciendam subigendamque conquisiuit. Uerum infaustorum ciuium uesaniis factionibusque[2]) sic urbi nouercantibus, huiuscemodi beneficia spreuit inconsulta communitas ad regis contemptum sese efferens, pro dolor![3]) tanta breui affecta poenitudine, ut uix desertis moenibus[4]) ab inexpectato rege confugerent[5]). Nec ultra remedii quicquam illi fuerit, quam eiusdem Muxati subsidiis regem placandum fore iraque auertendum, ne urbis excidio iratus intenderet. Ad quem ex senatus consulto profectus ingenti ausu, paene in mortem paratam ire creditus, regem mirabili affatu sibi conciliauit et a ciuitatis Paduae animaduersione diuertit.

Post egregios actus domi militaeque, quamquam exercitibus armisque uersatus et rei publicae irritamentis implicitus, ad binas operas animum aspirantis uirtutis applicuit: alteram poeticam (hanc de hesternae aetatis afflictione commemorem), alteram de Henrici huius septimi Caesaris gestis prosaico dictamine pro memoria posteriorum.

Ad hanc igitur elucidandam Guiçardus grammaticae doctor Bononiensis, uir eius temporis praestans, circa libri diuisiones et metrorum generum editiones

---

[1]) *Hs.* hausit.

[2]) *so conjicirt Padrin für das hs.* factisque.

[3]) dolorum *steht in der Hs.*

[4]) *Von Vicenza?*

[5]) *In ihre Stadt (Padua). Es sind offenbar die Ereignisse vom Frühjahre* 1311 *gemeint.*

nec non et circa litterae expositiones manum adiecit sublimis auctoris uenia et reseruata peritioribus indagine digniore.

Was nun das Geburtsjahr Mussato's anlangt, so ist die Angabe Guizzardo's, dass unser Dichter unter Friedrich II. geboren sei, offenbar unrichtig. Dagegen macht darüber Castellano weiter unten im Commentare selbst Mittheilungen, die für uns nicht ohne Wichtigkeit sind. Bei Gelegenheit des vierten Chorgesanges der Ecerinis, der auf den Bericht von dem Ende Ezzelin's folgt und mit der Strophe schliesst:

Supplices renes feriant habenis,
Ictibus crebris domitent reatus,
Annuat uotis Deus ut petitis
Uirgine natus

macht Castellano darauf aufmerksam, wie auch diese Stimmung des Volkes mit der Geschichte in Einklang stehe, da ja gerade nach dem Tode Ezzelin's und Alberich's die Bewegung der Flagellanten entstanden und auch nach Padua gedrungen sei: *et hoc eodem anno natus est Paduae hic poeta noster Mussatus* (s. Colfi S. 27; Zardo 510; Padrin 51). Nun drang diese Bewegung am 10. Nov. 1260 nach Padua, und da Mussato nach unserer Rechnung Ende September oder Anfang Oktober des Jahres 1261 geboren ist, so würde das in der That vor Ablauf eines Jahres seit dem Eindringen der Flagellantenbewegung in Padua geschehen sein.

Passt also hier das Jahr 1261 entschieden besser als 1262, so scheint mir ersteres, wie ich oben S. 12 schon hervorgehoben habe, auch aus dem Wortlaute in Mussato's I. Elegie natürlicher hervorzugehen, als das Jahr 1262. Wenn die Erklärung Gloria's, dass unser erster Geburtstag der Tag unserer Geburt selbst sei, fast allgemein beifällig und sogar mit einer gewissen Bewunderung (s. Giornale storico d. lett. it. VII, S. 2) aufgenommen wurde, so macht Colfi (S. 26) mit Recht dagegen geltend, dass der Geburtstag als Tag unserer Geburt bei keinem Menschen öfter als einmal eintreten könne; was sich dagegen wiederhole, sei der Geburtstag als alljährliche Erinnerung an diesen einen Tag, der uns das Licht der Welt erblicken liess. Wenn nun aber Mussato sich in seiner ersten Elegie frage, ob es

der Mühe werth sei seinen Geburtstag zu feiern, und dabei bemerke: *Sexta dies haec est et quinquagesima nobis*, so könne er damit nur haben sagen wollen, dass dieses das sechsundfünfzigste Erinnerungsfest an seine Geburt sein würde.

Mir scheinen diese Schlussfolgerungen einleuchtend, und zweifellos ist der hier angenommene Sprachgebrauch der natürliche und allgemein verbreitete, während die andere Zählweise wohl erst durch künstliches Nachdenken theilweise in Aufnahme gekommen ist. Zur Stütze will ich hier jedoch zwei mir gegenwärtige Stellen aus Coluccio's Episteln anführen, welche zeigen, dass dieser sogar das Jahr der Geburt nicht als erstes zählte. In dem Briefe an Demetrius Kydonios vom 15. Febr 1396 (bei Mehus, Vita Ambr. Travers. S. 356) sagt er: *cras enim annum sexagesimum quintum attingam* und in dem Briefe vom 11. September 1403 an Pietro Turco (in Moreni's Ausgabe der Invektive gegen Loschi S. XLVI): *Februarius enim mensis septuagesimum et tertium adducet annum,* beidemal ist aber das vollendete 65., bezw. 73., Lebensjahr gemeint.

Ueber das Jahr 1317 hinaus kann uns natürlich dieser neugefundene Commentar zur Eccerinis mit der dazugehörigen Biographie keine Aufschlüsse geben, da er eben zu Ende dieses Jahres vollendet wurde. Dagegen ist aus der Veröffentlichung der von Minoia neugefundenen Geschichtsbücher Mussato's manch neuer Aufschluss zu erwarten. Minoia selbst hat sich zwar schon bemüht dieselben zu verwerthen, er selber gesteht aber (a. O. 248 f.), dass er manche Stelle wegen der schlechten Orthographie und der unleserlichen Schrift nicht habe verstehen können. Nach dem was uns nun Minoia a. O. S. 147—152 aus diesen Büchern mittheilt, wäre Mussato von Juni 1318 bis August 1319 von Padua verbannt gewesen. Wenn also zu Weihnachten 1318 dennoch die Mussatofeier stattfand, so müsste das darnach jedenfalls in Abwesenheit des Dichters geschehen sein; jedoch lassen die dort geschilderten Verhältnisse kaum annehmen, dass die damals herrschende Strömung eine solche Feier überhaupt zuliess. So müssten wir denn Weihnachten 1317, zu welcher Zeit gerade der

oben erwähnte Commentar fertig geworden war, für die dritte und zugleich letzte Feier des Gedenktages der Dichterkrönung ansetzen. Dennoch habe ich oben S. 18 das von altersher überlieferte Jahr 1318 (s. Zardo, Albertino Mussato S. 154) als letztes, in welchem dieses Fest wiederholt wurde, bis auf weiteres stehen lassen (wie das auch noch Colfi a. O. S. 18 Anm. 4 thut), besonders mit Rücksicht auf das Zeugniss Giovanni's da Nono, obwohl ich mir der Bedenken, die dem entgegenstehen, wohl bewusst bin.

Noch ein Wort über die Abstammung Mussato's sei mir hier gestattet. Ich habe oben S. 13 erwähnt, dass mir seit der Arbeit Umberto Marchesini's (s. bes. Propugnatore, Nuova Serie vol. I, parte II, S. 404 Anm. 3) diese Frage gelöst erscheine. Wenn ich nun nicht daran zweifle, dass Mussato wirklich der uneheliche Sohn Viviano's del Musso war, so braucht man deswegen nicht den ganzen von Giovanni da Nono berichteten Klatsch über die Beichte der todtkranken Mutter für wahr zu halten. Näher läge es meines Erachtens einfach anzunehmen, dass Cavalerio über die Abstammung Albertino's nie im Zweifel war, dass er dessen Mutter vielleicht erst heirathete, als Albertino schon zur Welt gekommen war. Dazu hätte Cavalerio direkt durch Viviano oder durch die Hoffnung auf dessen Unterstützung bestimmt werden können. Solche Dinge sind auch heute nicht gerade selten und damals dachte man wohl in dieser Hinsicht noch freier. Jedenfalls würden uns dadurch die verschiedenen Beziehungen unter den beiden Familien (s. darüber besonders Giornale storico d. lett. it. VII, S. 46 f.) am einfachsten erklärt werden.

ANHANG II.

Loschi und sein Verhältniss zur griechischen Sprache.

Während Schio (Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi, S. 13, 31 f., 34, 38, 80 ff. etc.) immer wieder, unter Anführung einer grossen Zahl vermeintlicher Beweise, behauptet, Loschi habe bereits in seiner Jugend Griechisch getrieben und sodann unter Manuel Chrysoloras (1400) diese Kenntnisse erweitert, so begnügt sich Voigt (Wiederbelebung[2] I 505 und II 192) einfach zu erklären, er habe nie Griechisch gelernt. Wenn ich nun auch die Ansicht dieses grossen Kenners der italienischen Renaissance vollständig theile, so schien es mir doch, angesichts der ganz andern Bedeutung die Loschi und sein Achilles, für dessen Beurtheilung diese Frage nicht ohne Wichtigkeit ist, in der vorstehenden Untersuchung hat, nöthig, meine Parteinahme einigermassen zu begründen und insbesondere Schio's gegentheilige Ansicht und die dafür beigebrachten Belege, welche vielleicht bei einer oberflächlichen Lektüre manchen irreführen könnten, einer genauen Kritik zu unterziehen.

S. 32 seines Buches sagt Schio, der Dichter nehme im ersten Akte des Achilles an, dass die ungerächten Schatten, geradeso wie die unbeerdigten, in Charon's Kahn nicht aufgenommen werden. Aus Untersuchungen, die er angestellt, habe sich ihm ergeben, dass Loschi zu seiner Zeit von diesem Glauben nur durch Euripides' Hekabe habe in Kenntniss gesetzt werden können. — Um Unbeerdigte handelt es sich also nicht (was Schio ja auch nicht behauptet), denn Troilus und Hector, die hier allein in Be-

tracht kommen, sind beide feierlichst durch die Trojaner selber bestattet worden (Dares c. XXV und XXXIII), und dass Loschi sich auch in diesem Punkte an seine Quelle hält, zeigt uns der Umstand, dass sich die beiden Söhne des Priamus auch gar nicht darüber beklagen, dass sie etwa nicht bestattet wären[1]), sondern bloss nach Paris' rächender Hand verlangen, indem sie angeben, Charon wolle sie nicht hinübersetzen. Daraus scheint allerdings hervorzugehen, dass Charon's Weigerung eine Folge davon sei, dass der Tod der beiden Brüder ungerächt geblieben war. Nun steht aber in Bezug auf einen solchen Glauben in der Hekabe nicht mehr zu lesen als in Seneca's Troerinnen, nämlich dass die Opferung der Polyxena eine Ehre und Genugthuung sei, die man den Manen Achill's schulde und die dieser auch, in einer Erscheinung aus dem Grabe, für sich gefordert habe. Dass Charon sich sonst weigern würde ihn überzufahren, davon verlautet in keiner der beiden Tragödien ein Wort; Loschi mag dies aus den von Seneca dem Euripides nacherzählten Umständen gefolgert haben, da aber der Lateiner in dieser Hinsicht durchaus nicht weniger mittheilt als der Grieche, so liegt gar kein Grund vor, die Kenntniss des letztern bei unserm Dichter vorauszusetzen.

Ein weiterer Grund für seine Ansicht, den Schio unmittelbar hinter dem eben besprochenen, dem I. Akte des Achilles entnommenen, anführt, ist der, dass an einem andern Orte dieser Tragödie gesagt werde, Cerberus habe einen mit Schlangen bedeckten Hals, wovon nur in Euripides' Alkestis etwas zu lesen stehe!! Wo bleibt dann aber die Stelle aus der Aeneide VI 419 wo es von dem Höllenhunde heisst: *Cui uates horrere uidens iam colla*

---

[1]) Ueberhaupt ist nirgends im ganzen Achilles von etwaigen bösen Folgen einer Nichtbestattung die Rede. Im Gegentheil, während im Dares ausdrücklich hervorgehoben ist, dass Achill's Leiche, die Paris den wilden Thieren vorwerfen wollte, auf Helenus' Betreiben den Griechen ausgeliefert und von diesen feierlichst, nach gewährtem Waffenstillstande, begraben worden sei, lässt Loschi dieselbe einfach von den wüthenden Troern in Stücke reissen und kümmert sich um deren Bestattung nicht, aus Gründen, die ich oben angegeben habe (vgl. besonders S. 135; s. auch S. 118 Anm. 2 und S. 121 Anm.).

colubris . . .? Uebrigens ist im Achilles dreimal von Cerberus die Rede: im I. Akt heisst er: *Triceps custos Tartari* und der Chor am Schlusse des V. Aktes singt von ihm:

> Metuat Custos uallata gerens
> Terga colubris,

während Hecuba im III. Akte mit Beziehung auf Achill sagt:

> . . . forsitan . . . terret . . . saeuum canem
> Serpente cuius terga uillosa obstrepunt.

Hinter dem dreifachen Kopfe dieses Ungeheuers sitzen also Schlangen und unter diesen macht sich eine besonders grosse durch lautes Zischen bemerkbar, und wenn wir dazu aus verschiedenen Stellen Seneca's nur Herc. fur. 783 ff.:

> Hic saeuus umbras territat Stygius canis,
> Qui terna uasto capita concutiens sono
> Regnum tuetur. Sordidum tabo caput
> Lambunt colubrae, uiperis horrent iubae
> Longusque torta sibilat cauda draco.
> . . . .
> . . . . sibilat totos minax
> Serpens per armos.

vergleichen, so haben wir zugleich auch die Quelle, aus welcher Loschi diese Einzelheiten geschöpft hat.

Wenn ferner Schio es auf die Kenntniss Homer's, auf eine zarte Rücksicht für diesen, zurückführen will, dass Loschi von Dares Phrygius darin abgewichen sei, dass er die Sage von der Unverwundbarkeit Achill's nicht angenommen habe, so ist das wieder ein grober Irrthum, denn Dares weiss ebenfalls nichts von der Unverwundbarkeit, im Gegentheil lässt er, der alles so prosaisch als möglich gestaltet und das Uebernatürliche geflissentlich bannt, den Peliden unzählige Male verwundet und schliesslich genau so erschlagen werden, wie Loschi, nur die Person des Antilochus weglassend, es ihm nacherzählt hat.

Was die von Schio (a. O. S. 32 ff.) für unsern Dichter behauptete Kenntniss des Aristoteles anlangt, so habe ich meine gegentheilige Auffassung bereits bei Besprechung des Achilles entwickelt und begnüge ich mich hier zu bemerken, dass Schio's Anschauungen darüber ebenso aben-

teuerlich sind wie die eben widerlegten und dass seine Phantasiegebilde nicht einmal die Kenntniss einer Uebersetzung des Aristoteles, geschweige denn des Originals, als erforderlich erscheinen zu lassen vermögen. Von der Existenz der Tragödien Seneca's scheint Loschi's Biograph nichts zu wissen und was er S. 38 von angeblich stilistischen Nachahmungen Homer's sagt, zeigt nur nochmals, dass er Dares Phrygius und Vergil ebensowenig kennt. Und wenn er endlich S. 81 sagt, er habe aus dem Briefe Loschi's an König Ladislaus (abgedruckt in [Pelliccia's] Raccolta di Croniche, Diarj ed altri Opuscoli ... appartenenti alla storia del regno di Napoli, t. I, S. 325 ff., Napoli 1780) noch bestimmter als aus dem Achilles entnehmen können, dass Loschi schon lange bevor er Manuel Chrysoloras' Schüler wurde Griechisch konnte, so muss das für jeden, der den Brief gelesen hat, einfach unbegreiflich sein, denn keine Silbe in demselben berechtigte Schio zu dieser Behauptung.

Schio ist aber nicht der einzige, der im Achilles Beweise für des Verfassers Kenntniss des Griechischen gefunden zu haben glaubte. G. R. Carli, der diese Tragödie noch Mussato zuschrieb, sagt von ihr (Opere, vol. XVII, Mailand 1787, S. 17): „*molti modi greci usò Albertino in questa tragedia, donde si vede che tal lingua non gli era ignota.*“ Ich habe nun den Achilles und die Ecerinis daraufhin geprüft und kann versichern, dass verhältnissmässig (d. h. wenn man ihre verschiedene Länge in Betracht zieht) der erstere nicht mehr griechische Formen [1]) enthält als die letztere, und dass dieselben lauter solche sind, die bei den lateinischen Dichtern nahezu ausschliesslich

[1]) Ich finde deren im Achilles überhaupt nur folgende: *chaos, Heben* (daneben sogar *Semelem* (!) statt *Semelam* oder *Semelen*, und ähnlich *Alcidem* statt *Alciden*, wofern die handschriftliche Ueberlieferung richtig wiedergegeben ist), *Arctos, Athropos* (sic!), *aethera, Echo, Pelide* (Voc.), *Niobes* welche alle — mit Ausnahme der beiden letzteren, die aber die bei den Dichtern gewöhnlicheren sind — im Lateinischen ausschliesslich gebraucht waren. Von griechischen Wortstämmen aber mit lateinischer, bezw. an's Lateinische angelehnter, Endung sind als nicht ganz alltäglich nur hervorzuheben: *delphines* (Acc. pl. statt *delphinas* oder *delphinos*) und *chely* (Abl.), welch letzteres Wort bei Seneca und besonders bei Statius sehr gebräuchlich ist.

in Gebrauch waren, während sich Loschi gerade so gut wie Mussato in den Fällen, wo der Poesie neben der griechischen auch eine lateinische Form geläufig war, nur der letztern bedient, wie z. B.: *Achilles, Achillis, Achillem, Thesei* (Gen.) u. s. w. Dagegen finde ich zweimal den übel verstandenen und überaus bezeichnenden Accusativ singul. *hymenea* (wie wenn der Nominativ *hymeneus* statt *hymenaeus* wäre), neben *hymenaeum,* zu welch letzterer Form er sich in der Meinung unseres Dichters genau so verhalten sollte wie etwa *Orphea*[1]) zu *Orpheum.* Eine solche Verwechslung wäre Loschi bei einiger Kenntniss des Griechischen wohl kaum begegnet und zum mindesten zeigt sie deutlich, dass er in dieser Sprache zu schlecht beschlagen war um einen griechischen Schriftsteller mit nennenswerthem Erfolge für seine eigenen Dichtungen lesen zu können.

Wir können aber ausserdem aus den beiden mehrfach erwähnten Briefen Salutati's an Loschi vom 29. Sept. 1389 und vom 21. Juli 1392 (s. ob. S. 95 Anm. 2 und 123 Anm. 1) den genauen Beweis führen, dass unser Dichter zu dieser Zeit noch kein Griechisch konnte. Dieselben sind bereits von Georg Voigt, Wiederbelebung [2] II 192 f. richtig interpretirt[2]), und Schio's (a. O. S. 82) durchaus irrige Auffassung ist auf die ebenso irrthümliche Annahme gestützt, dass Salutati nicht nur Griechisch gekonnt, sondern sogar darin

[1]) Nur dass auch noch das *e* lang ist, wie in *Idomenēa* (Aen. III 122), s. oben S. 112, Anm. 1.

[2]) Es handelt sich in diesen beiden Briefen um die Umwandlung einer Prosaübersetzung Homer's, und zwar zunächst der Ilias, zu einem heroischen Gedicht, ohne jedwede Heranziehung des griechischen Originals. Salutati hatte die Uebersetzung in seiner Jugend nicht gekannt, sonst hätte er, wie er sagt, das selber unternommen; nun thut er sein möglichstes um seinen jungen Freund in dem bereits gefassten Beschlusse zu bestärken, ihm seine Hülfe anbietend. — Später dachte Loschi auch daran, die Odyssee in der angegebenen Weise zu verarbeiten, wie aus einem Gedichte an Antonio da Romagno (Carmina S. 16) hervorgeht, das Schio in's Jahr 1397 setzt (siehe Sulla vita etc. S. 142). Natürlich waren diese rohen Prosaübersetzungen der Ilias und der Odyssee keine andern als die des Pilato, und sehr wahrscheinlich waren es die Exemplare Petrarca's, die jetzt in Paris (B. N. f. l. 7880; vgl. Delisle, Le Cabinet des mss. de la bibl. imp. I 139 f. und Voigt, Wiederbelebung [2] II 112) befindlich sind, welche in Loschi's Hände gelangt waren.

unterrichtet habe [1]). Dass er vielmehr im Alter von 65 Jahren dieser Sprache keineswegs kundig war, erfahren wir von ihm selber aus einem Briefe an Demetrius Kydonios, von dem uns Mehus in seiner Vita Ambr. Travers. S. 356 einige Stellen mittheilt. Es heisst dort, wie sehr es ihn freue, dass von der Reise des Kydonios und Manuel Chrysoloras nach Italien ein Wiederaufleben der griechischen Studien in seinem Vaterlande zu erwarten sei. Er selber werde vielleicht, als 65-jähriger Greis, in seinen letzten Lebensjahren, wie einst Cato, seinen übrigen Kenntnissen auch noch diejenige des Griechischen hinzufügen. Dieser Brief ist vom 15. Februar 1396 und M. Chrysoloras kam erst gegen Ende dieses Jahres nach Florenz und fing Anfang 1397 dort zu lehren an [2]), so dass Coluccio also zum mindesten als er die betreffenden Briefe an Loschi schrieb die griechische Sprache noch nicht verstand [3]).

Konnte nun Loschi im Jahre 1392 noch kein Griechisch, so scheint es durch seine wichtige Stellung am Hofe der Visconti geradezu ausgeschlossen, dass er um's Jahr 1400 [4]) Zeit gehabt hätte, Manuel Chrysoloras' Schüler in Pavia zu sein. Wir erfahren auch gar nichts davon, und es ist falsch, dass Lionardo Bruni Aretino in der an Loschi gerichteten Vorrede zu seiner Uebersetzung von Plato's Phaedrus (abgedr. bei Schio, a. O. S. 168 ff.) sage, sie wären zusammen Schüler Manuel's gewesen, wie Schio, a. O. S. 84, will, denn Aretino, das zeigt der erste Blick, spricht dort nur von sich selbst, wobei er zur Bezeichnung seiner

[1]) Offenbar rührt diese leichtfertige Behauptung von der falschen Auffassung einer Stelle des Briefes Lionardo Bruni's (Aretino) an Coluccio's Söhne her (s. Epist. II, 11; in Mehus' Ausgabe pars I, S. 45, und vgl. dazu Tiraboschi t. V, l. III, c. I, § XI, S. 468).

[2]) Vgl. Tiraboschi t. VI, l. III, c. II, § VIII, S. 781 und G. Voigt, Wiederbel. [2] I 227; Theod. Klette, Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance I, Greifswald 1888, S. 48 f.

[3]) Aber auch später kam er nicht dazu sein Vorhaben auszuführen (s. Voigt, ib. I 228 und Tiraboschi t. V, l. III, c. I, § XI, S. 467 f.) und Lionardo Bruni Aretino (Rerum suo tempore in Italia gestarum Comment., in Muratori's Rer. Ital. Scr. XIX 920) nennt ihn auch nicht unter Chrysoloras' Schülern.

[4]) s. Voigt a. O. I 230; Giorn. stor. d. lett. it. V 151; Klette a. O. 52 f.

eigenen Person sich allerdings des Plurals bedient, und thatsächlich ist es schon deshalb unmöglich, dass sie zusammen bei Chrysoloras gehört haben, weil Lion. Aretino des letztern Unterricht in Florenz während der Jahre 1397—99 genoss und Loschi nicht unter seinen Mitschülern erwähnt (Rerum suo tempore in Italia gestarum Comment., in Muratori's Rer. ital. script. XIX 920). — Aus einem Briefe Aretino's (III, 14, auf S. 89 des I. Theiles der Ausg. von Mehus) an Niccoli geht nur hervor, dass ersterer zur Zeit an Loschi seine Uebersetzung einiger Biographien Plutarch's geliehen hatte.

Nach alledem bleibt als einziger Anhaltspunkt für die Annahme, dass Loschi vielleicht Griechisch konnte, der erste Brief des Enea Silvio Piccolomini (Pius II.) an den Erzherzog Sigismund von Oesterreich (Brief CV, S. 600 ff. der Basler Ausgabe seiner Werke, 1551). Es ist zwar ein grässlicher Unsinn, wenn Schio (S. 81) behauptet, Pius II. berichte, dass er Loschi's Mitschüler bei Manuel Chrysoloras war!! Aber in dem erwähnten Briefe führt er allerdings den „*Antonius Vicentinus*" unter lauter griechischkundigen Männern (Lionardo Aretino, Guarino Veronese, Poggio und Aurispa), und zwar in einem Zusammenhange [1]) auf, der, wenn er auch nicht direkt besagt, dass Loschi Griechisch konnte, doch den Anschein erweckt, als hätte ihn Enea Silvio für einen Kenner dieser Sprache und Litteratur — in seinen reiferen Jahren lernte er letztere allerdings zum Theil aus Uebersetzungen kennen — angesehen. Aber abgesehen davon, dass Enea Silvio das durchaus nicht ausspricht, würde es nichts beweisen, selbst wenn Silvio eine solche Ansicht wirklich gehabt haben sollte, denn er ist schlecht über Loschi unterrichtet; er kennt seinen Achilles nicht, wie aus einem andern Briefe hervorgeht (s. ob. S. 158 und Anm. 10), und sagt an der uns vorliegenden Stelle von ihm und den andern: *qui nunc uiuentes*

---

[1]) Enea Silvio nennt an dieser Stelle den Manuel Chrysoloras (denn nur dieser kann gemeint sein) eigenthümlicherweise *Ioannes Chrysolaras* (sic!) fügt aber hinzu: *qui Constantiae sepultus est.* — Der betr. Passus befindet sich gleich zu Anfang dieses langen Briefes.

apud Italos florent, während dieser Brief erst am 5. Dezember 1443 (in Graz) geschrieben (s. Voigt im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen XVI, S. 348, Nr. 71) und Loschi sicher schon 1441 gestorben ist.

Somit spricht nichts dagegen, wohl aber sehr vieles dafür, dass Loschi das Griechische niemals gelernt hat, und sicher kannte er es nicht, was ja für uns die Hauptsache ist, zur Zeit der Abfassung des Achilles.

ANHANG III.

Vereinzelte Bemerkungen.

1) Zu Mussato's I. Epistel, ob. S. 29 ff. Wie eng die Nachahmung Ovid's (s. ob. S. 26) in dieser I. Epistel stellenweise ist, das zeigt am besten der Vergleich mit dem Cento aus den fünf Büchern Tristien. Oben (S. 31 Anm. 6; S. 32 Anm. 2 und S. 73) habe ich bereits darauf aufmerksam gemacht. Aehnliche Anklänge aus der I. Epistel an den Cento ad filium, mithin an die Tristien, weisen auch oben S. 31, Z. 7—14 und S. 34, Z. 15—16 auf. Im einzelnen entsprechen sich diese Verse (ich citire nach der Seiten- und Verszahl der Venezianer Ausgabe 1636) in folgender Weise: Ep. I, S. 40, 3 f. = Cento S. 88, 11 und 10 (= Trist. IV 10, 127 und 126); Ep. I, S. 40, 5 f. = Cento S. 98, 31 f. (= Trist. V 3, 55 f.); Ep. I, S. 40, 7 f. = Cento, S. 98, 17 f. und 12 (= Trist. V 1, 73 f. und IV 10, 128); Ep. I, S. 40, 9 f. = Cento, S. 98, 19 f. (= Trist. V 3, 41 f.); Ep. I, S. 42, 9 f. (letztes Distichon dieser Epistel) = Cento, S. 98, 7 f. (= Trist. IV 10, 123 f.), und noch mehr liesse sich anführen. Dabei ist jedoch wieder zu bemerken, dass, wie ich oben bereits angedeutet habe, Mussato sich in seinem Cento mit Ovid's Versen oft starke Aenderungen, besonders auch in Bezug auf den Sinn, erlaubt, wobei denn die I. Epistel naturgemäss dem Cento näher steht als den Tristien selbst.

2) Zu Petrarca's Senecastudien, ob. S. 86 f. Da der Archeografo Triestino und wohl auch der Separatabdruck von Hortis' oben S. 86 Anm. 1 citirter Arbeit in Deutschland wenig verbreitet sind, so will ich hier die ob. S. 87 Anm. 2 nach Arch. Triest. N. S. VI 282 f. mitgetheilte

Stelle aus Petrarca's Brief an Seneca ganz anführen: *tragoediam quam mordaciter, quam uenenose, quam acriter in illum (*scil. *Neronem) scripseris notum est. — Nisi forsan opinio uera est quae tragoediarum non te illarum, sed tui nominis alterum uult auctorem. Nam et duos Senecas Cordubam habuisse Hispani testes sunt, et Octauiae (id enim tragoediae illi est nomen) locus aliquis hanc suspicionem recipit, quam si sequimur, quod ad te attinet, expers culpae huius. Quod ad stilum nihil ille te inferior, quisquis est, aeuo licet secundus ac nomine. Ita quantum morum demitur infamiae, tantundem ingenii famae detrahitur. Omnis excusatio, nisi fateor, famosi carminis non est.* (Aus dem Cod. 10, Plut. XXVI sin., geschrieben in den Jahren 1378/79 nach dem Autograph Petrarca's von demselben Frà Tedaldo della Casa, welcher in Pisa und Florenz im Jahre 1371 auch Seneca's Tragödien mit den Glossen Trivet's abschrieb; s. Mehus, Vita Ambr. Trav. 335 und oben S. 5 Anm. 2).

3) Zu Coluccio Salutati's Senecastudium, oben S. 89 f. S. 90 Anm. 1 habe ich mit Bezug auf die Giovanni da Siena gewidmete Erklärung des Hercules furens Mehus, Vita Ambros. Travers. 272, citirt. An dieser Stelle verweist Mehus auch auf seine Ausgabe von Salutati's Briefen, S. LXXXIV f., jedoch ist dasselbe, was dort steht, und vieles mehr in der Vita Ambros. Travers. selbst S. 301 zu lesen. Vgl. auch ib. 138 und in Domenico Moreni's Einleitung zu seiner Ausgabe von Salutati's Invektive gegen Loschi S. XXXVII und Anm. 1. In ähnlichen überschwänglichen Ausdrücken, wie in dem oben S. 89 angeführten Briefe, redet Coluccio auch im Vorworte zu diesem Buche von den Tragödien Seneca's, und wie er hier von einem *sacrum tragoediarum uolumen* spricht, so sagt er dort von den Tragödien: *ex hoc diuino opere.*

Bei der Nachricht vom Tode dieses Giovanni da Siena schrieb Coluccio einen äusserst schmerzlichen Condolenzbrief an Pietro da Muglio, welcher in Rigacci's Ausgabe von Salutati's Briefen I, S. 167 ff., neuerdings auch in Novati's Ausgabe des Epistolario di Coluccio Salutati (Istituto storico italiano: Fonti per la storia d'Italia) vol. I,

Roma 1891, S. 164 ff. zu lesen ist; vgl. auch Novati ib. S. 164 Anm. 2 über Giovanni da Siena. Der oben S. 89 citirte Brief ist jetzt ebenfalls von Novati, der ihn in das Jahr 1371 setzt, herausgegeben und mit einem reichen Commentar versehen (a. O. I, S. 150 ff.).

4) Zu Loschi's Invektive und Coluccio's Entgegnung, ob. S. 104 Anm. 1 und S. 101 Anm. 2.

Dass Loschi's Invektive Wort für Wort in Coluccio's Entgegnung enthalten sei, behauptet wenigstens letzterer: *Quoque dicendorum ordinatio pateat, ponam prius aduersarii uerba, sicut scripsit, ad litteram, de membro in membrum, et articulatim ad ea quae dixerit respondebo; ut cum unum elisero, mox alium cum sua confutatione subnectam. Incipis ergo uenenum quod conceparas euomens in haec uerba, uidelicet* etc., s. Coluccio's Invektive a. O. S. 10. — Hortis scheint mir an der ob. S. 101 Anm. 2 citirten Stelle Coluccio nicht richtig verstanden zu haben, wenn er dessen Worte im Briefe an Pietro Turco (Invektive S. XLIX) dahin deutet, er hätte gewünscht Loschi „privatim" zu antworten, wenn sein Angriff nicht bereits ein öffentlicher wäre. Vielmehr betrachtet Coluccio dort Loschi's Angriff als einen privaten. Er fragt diesen, ob er denn habe hoffen können, dass er auf eine solche private Herausforderung schweigen würde, nachdem er, Loschi, doch gesehen habe, wie er auf Angriffe in öffentlichen Schriftstücken nicht gezögert habe seinen Staat zu vertheidigen, ohne dabei sogar die Person des mailändischen Herzogs im geringsten zu schonen. Mit den öffentlichen Schriftstücken sind natürlich offizielle Schreiben der mailändischen Regierung selbst gemeint, denen gegenüber Loschi's anonyme Invektive thatsächlich als eine private gelten konnte. Ebenso sieht Coluccio seine Entgegnung auf Loschi's Pamphlet als in seinem *stilus priuatus* geschrieben an (ib. S. XLVI f.).

Register.

Ein kleines *n* verweist auf die Fussnoten.

Druck von Ehrhardt Karras in Halle a. S.





